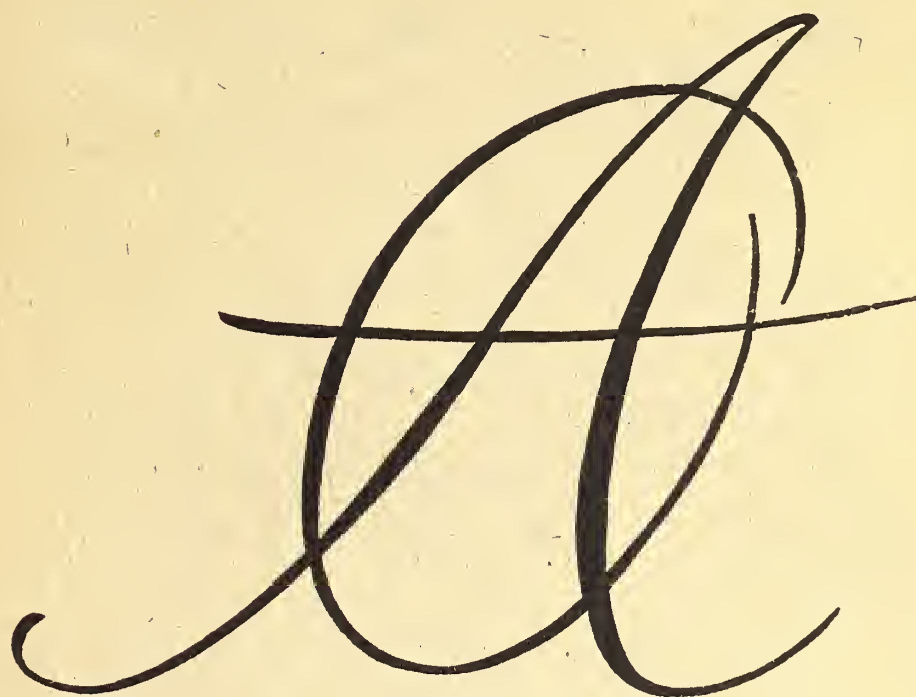
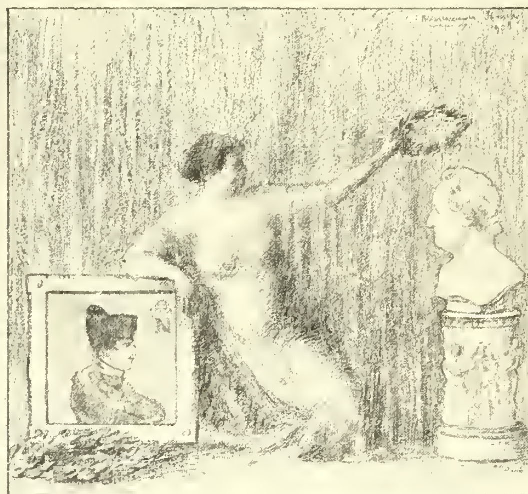
MODERNE ILLUSTRATOREN

VON HERMANN ESSWEIN

V: ADOLF OBERLÄNDER



R. PIPER & CO. MÜNCHEN UND LEIPZIG


EX LIBRIS
LILY BRAUN

Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

V: Adolf Oberländer

Wilhelm Busch
dem Meister der deutschen Illustration
in größter Verehrung



Adolf Oberländer

von

Hermann Esswein



München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

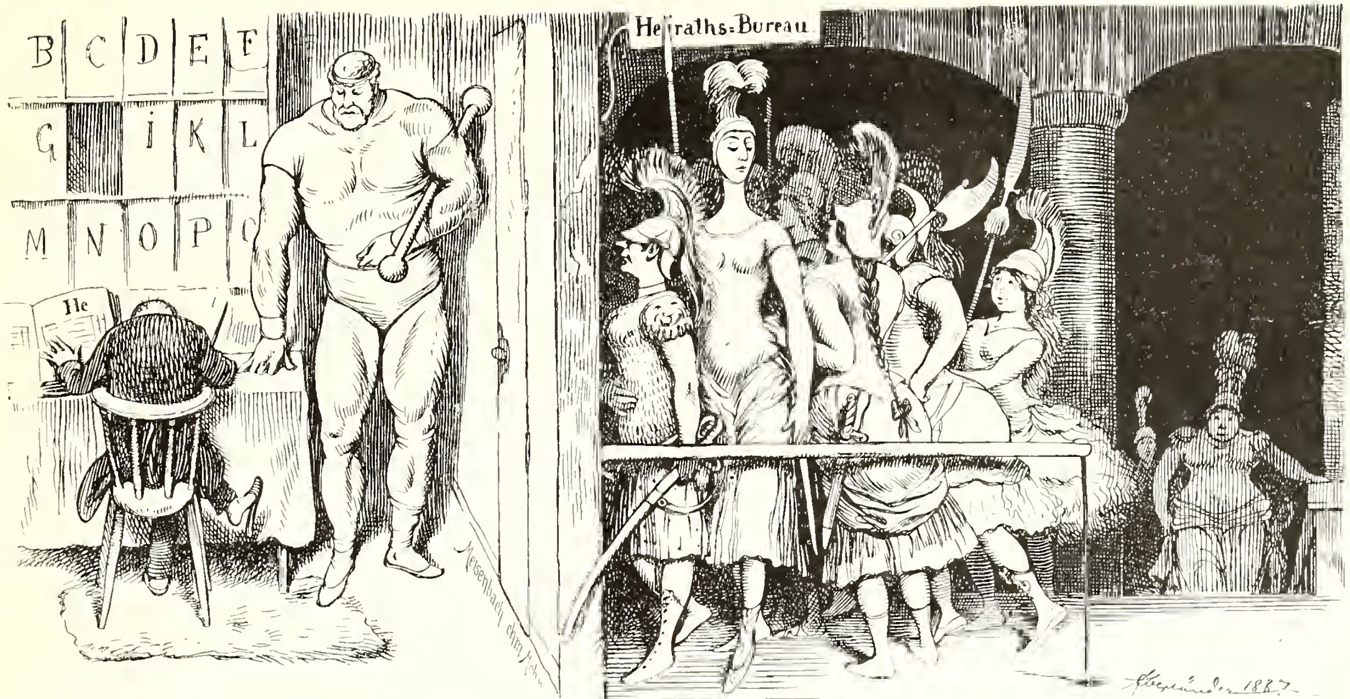
Bisher sind erschienen:

Thomas Theodor Heine,
Hans Baluschek,
Henri de Toulouse-Lautrec,
Eugen Kirchner,
Adolf Oberländer,
Ernst Neumann.

Die weiteren Hefte behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Heften soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Heftes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.

Auch an dieser Stelle sagen die Verleger den Herren Braun & Schneider ihren verbindlichsten Dank für die Überlassung der Arbeiten aus dem Oberländer-Album. Die Zeichnungen auf Seite 18—20, 28, 32 und 35 sind dem Band V, diejenigen auf Seite 5, 21, 23, 24, 25, 29, 33, 37, 39 und 41 dem Band XI des Albums entnommen.



Aus den **Zwölf Arbeiten des Herkules im XIX. Jahrhundert**

Adolf Oberländer

Wohin sollten wir doch einen Menschen verweisen, der uns nach dem Sinn der Welt oder auch nur nach dem Sinn des Lebens fragte, angenommen, es handle sich um einen Fall, der unseren Bemühungen wirklich Lohn verspräche und weiter angenommen, der Fragende sähe zu intelligent aus, um dem Pfarrer und zu robust, um dem Arzt anvertraut zu werden? — Zuerst würde uns Deutschen wohl unsere Philosophie einfallen.

Ihre Kompetenz in solchem Falle hat die Tradition und den consensus omnium hinter sich, und sie selbst hat ja die Worte für sich, von denen der Mensch bekanntlich meint, es müsse sich, wenn er sie nur hört, dabei doch auch was denken lassen.

Ist dem Patienten dieser schöne Glauben noch erhalten, wiegt er sich noch in der herrlichen Selbsttäuschung, die das Wort „ich denke“ umfaßt, so ist es gut, so wird der Hinweis auf die Philosophen ihn wohltätig von der Panik des Denkens ablenken, die, wenn ich nicht irre, zuerst Nietzsche konstatierte, als er jenem „ich denke“ seine raffinierte, gefährliche Erkenntnis entgegensetzte: „Es denkt in mir.“

Der noch nicht bis zu diesem Grade selbstmörderischer Selbstanalyse Gelangte, wird die wunde, bohrende Frage in seiner Seele mit Worten belegen, wie mit kühlen Kompressen. Er kann diese Kompressen wechseln. Er kann die ganze Geistesgeschichte genau so entlang denken, wie man wohl an einem glühenden Sommernachmittag einen unendlichen, schattenspendenden Zaun entlang gehen kann, immer gerade aus, immer der endlosen Ferne entgegen und immer im kühlsten Schatten. Schließlich wird man davon dumm, und hat, ist man endlich im Wirtshaus angelangt, ganz von selbst die Miene eines Weisen bekommen. Man fragt nicht mehr, man bestellt Bier.

Aber nehmen wir an, wir rieten unserem Patienten umsonst zu diesem schattenspendenden Einerlei, aus so verschieden gekrümmtem Holze auch die einzelnen Zaunpfähle bestehen mögen.

„Herr,“ würde er rufen, „verschonen Sie mich mit der Philosophie. Sind denn diese alten Sünder, von denen ich nach Ihrer werten Meinung lernen soll, nicht unerfahren und primitiv wie Adam im Paradies, da er den Tieren und den Dingen Namen gab? Warum nannte er den Löwen gerade „Löwe“ und nicht anders? Tat er mehr, als Benennungen erfinden, und treibt der Begriffe einrammende,

unterscheidende und grenzenziehende Philosoph im Grunde nicht dieselbe Willkür, betätigt er nicht ganz dieselbe sinnlose Selbstherrlichkeit? Wille und Vorstellung, Großhirnrinde und Rückenmark, Kraft und Stoff: wird hier nicht überall von unbescheidenen Pfaffen die Glückseligkeit um denselben Preis ausgeboten, um den sie auch daheim in der Dorfkirche zu haben war, um den Preis des Glaubens, der mir Armem nun einmal unerschwinglich ist? Nein, meine Frage geht auf den Kern, ich will kühles, beruhigendes Wissen . . . .“

„Also exaktes Wissen mein Herr! Auf welche Banalität wollen Sie die Welt fundieren, um dem Sinn ihrer Exkremente mit Wage und Retorte nachzuspüren? Wissenschaft dieser Art verlangt Hände, die nicht zittern, und Herzen, welche nur genau soviel Blut zum Gehirn emporpumpen, als unbedingt nötig ist: Ein einziger Tropfen zuviel — und er erzeugt vor Ihren Augen bunte, illusionistische Nebel, die Ihnen die ganze Rechnung verderben, die aus dem Chemiker, dem zwanzigsten Jahrhundert zum Trotz, einen Alchymisten, aus dem Sternkundigen einen Sterndeuter machen. Die Natur legt immer nur den Kristall in unsere Hand, wie er ist. Wir können seine Ecken und Kanten zählen, seine Achsen, sein System bestimmen und wir können aus ihm unser Schicksal enträtseln wollen, — ganz wie es uns beliebt. Fühlen Sie also, außer der Frage, die Sie zu mir trieb, auch noch ein Schicksal in sich? Je mehr Schicksal in Ihnen, um so mehr werden Sie den grausamen Mut haben müssen, zu deuten. Sie können es, sobald Sie wenigstens an sich selbst glauben. Andernfalls könnten Sie nur noch ein Überbrett'l gründen oder eine neue Kunstrichtung erschwitzen, aber dazu sehen Sie mir zu begütert aus.“

Stöhnend wird bei diesen Worten unser Mitunterredner, jener nach dem Welt- und Lebenssinne verzweifelnd Fragende, in die Sofaecke sinken und also anheben zu sprechen:

„Ein Wort haben Sie aus dem Gehege Ihrer Zähne entlassen, mir eine Hindeutung überreicht, wie der Engel des Herrn dem Johannes jenes Büchlein. Lassen Sie's bei der Andeutung und reden Sie mir, nachdem Sie mich mit den Philosophen gelangweilt haben, nicht auch noch von der Kunst. O wehe! — Schon grimmet mein Gedärme endlos und gewaltig. Ein Problem aus purem Feuer beginnt in mir zu rasen und ich fühle als Problematiker die wahlverwandte Pflicht, es vor Ihren ironischen Löschungsversuchen in Ehren zu bewahren. Lassen Sie mich Ihnen in heiligem Ernste sagen, warum ich die Kunst als Remedium des Zustandes ablehne, der mich mit meiner Fragestellung unter Ihr skeptisches Dach trieb:

Kunst ist verkrochenste, komplizierteste, inkonsequenteste Religion. Das betrübt mich, erbittert mich, trennt mich von ihr. Es ist mit ihr, wie mit der Philosophie: Im tiefsten Grunde ist sie seelisch, persönlich. Sie verlangt Eingehen auf eine Individualität, — und wie oft ist man damit — eingegangen! Sie verlangt Hingabe bis zum äußersten, aber wer sagt uns, daß sie uns nicht zum Hahnrei macht? Hier ist eine Madonna! — Können ihre zarten Linien, ihre süßen Farben nicht aus der Sehnsucht, aus der Sentimentalität eines wüsten Verbrechers geboren sein? Ich erinnere mich, von einem Mörder gehört zu haben, der, ein geborener Lyriker, im Zuchthause die gefühlvollsten Verse schrieb.

Das religiöse Moment in der Kunst, das mich von ihr abschreckt, das sie mir verdächtigt, insbesondere weil es die verderbliche Erscheinung des Kunstpfaffen zuläßt, erblicke ich in dem Antrieb, aus dem die kunstschöpferische Tätigkeit entspringt! Dieser Antrieb heißt Trostbedürfnis. Um auf seine Kosten zu kommen, läßt es die unlautersten Manipulationen zu. Es vermag sich der größten Fälschungen zu bedienen, ohne dabei mit der Wimper zu zucken. Wir haben ja heute keine Kunst mehr in dem alten, ungebrochenen Sinne der handwerklichen *τέχνη*, welcher eine Summe, ein überlieferter Schatz innerer Kultur unbewußt und zwanglos zugute kam.

Das Unselbstverständliche, Problematische, nicht mehr der primitive, ursprünglich quellende Kunsttrieb ist unser Ausgangspunkt geworden. Wir sind heute Positivisten genug, im Leben und nur im Leben zu suchen, was uns fehlt. Wir erkennen unsere Träume als Träume und so geben sie uns ihre beglückende Illusion nur für Augenblicke. Könnten wir in der Flut des Lebens unseren Durst so völlig stillen, wie wir verlangen, wir entschlügen uns gerne jenes müßiggängerischen Hanges, der unsere, die modernen Kunstwerke hervorbringt. Dieser Hang, so ästhetisch er sich oft gebärdet, wertet alles Künstlerische nur sekundär, nur daraufhin, inwieweit es als Heilmittel gegen den Spleen in Betracht kommt. Kunst wird heute im allgemeinen nicht mehr naiv und spontan produziert, sondern in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle „herangezogen“, Zwecken untergeordnet, wenn auch nach Ausschaltung der plumperen, ganz subtilen und komplizierten: Zwecken der seelischen Selbstberuhigung, der Selbstbespiegelung, der Selbstbewahrung, Zwecken der persönlichen, moralischen Rechtfertigung, der Anklage, des Nachweises etc.

Sollte ich Künstler sein oder mich auch nur mit Kunst beschäftigen, so würde man mir zumuten, in peinlicher Selbstquälerei oder in der monotonen

Befangenheit des Nabelbeschauers über einem Zustande des Defektes, des Mangels, des Ungenügens zu brüten, von dem ich hinwegstrebe, mit allen Kräften der Seele hinweg!

Als Äußerungsform des Menschengeistes entspricht die Kunst eben nur einem undifferenzierten Zeitalter, nur der primitiv-universellen Weise des Wilden, der seine Triebe und ihre Rückschläge noch nicht kennt, sie noch nicht in unsere feinen Unterscheidungen und komplizierten Nomenklaturen gebracht hat und sie deshalb in der Einfalt seines Herzens vergöttlicht, vergeistert oder vergeistigt, — der Unterschied ist gar nicht so groß, als man gemeinhin glaubt. Die Erfahrungen des Trieblebens werden dort durch spontane Umsetzungen, Reflexbewegungen gleichsam zu dem, was wir künstlerische Symbole nennen, und der etwaige seelische Antrieb zu dieser Umsetzung ist – abgesehen vom Spiel- und Hantiertrieb – kaum ein gelindes, dumpfes Erstaunen über die Wunderlichkeit der Tatsache: Existenz. Dies Staunen ist die allertiefste, glückseligsichere Vorstufe zu jenem wilden, panischen Befremden, auf dessen schwankem Bühnengerüst wir heute halsbrecherisch turnen, unter Lebensgefahr nach der Bewußtheit ampelnd, die uns einzig zu beglücken vermag mit ihrer schmerzlichen Wollust, so sehr sie uns alles dumpfe, instinkt-sichere, künstlerische Leben unterbindet.“

Mit dieser Äußerung ist unser Patient wohl als der Moderne entlarvt, dem es im Grunde gar nicht so sehr um den Sinn der Welt und des Lebens zu tun war, als vielmehr um die Auflösung einer ganz spezifischen Dissonanz, für welche die Zeit dann ihren breiten Rücken herbieten muß, der dabei doch mindestens die Hälfte der Prügel zu Unrecht empfinge.

Wollten wir aber unserem Patienten sagen, er strebe in seiner dunklen Selbstverzweiflung nach einer Harmonie, nach der Vereinigung eines Gegensatzes in sich, in seinem eigenen Empfinden, so flüchtete er sich vor unseren ärztlichen Bemühungen in einen wahrhaft unergründlichen Wald von Paradoxen, wäre hie und da mit irrem Gelächter in allerhand dialektischem Gestrüpp, in welchem wir ihn nicht greifen könnten, und schließlich verlöre sich seine Rede wie sein Lachen gleich verebbendem Echo, immer undeutlicher das Problem wiederholend, bei dem wir ihn überraschten. –

In die gefährliche Region dieses Problems sind unsere Abhandlungen schon mit der vorigen eingetreten, eines Problems, das schier den Grundsinn dieser Veröffentlichung bedroht, der sich in dem Titel „Moderne Illustratoren“ auszusprechen scheint.

Kein Wunder auch. Zeiten sind nichts anderes, als die komplizierten Gewebe aus den in ihnen wirkenden Persönlichkeiten und darum wiederholen sie alle für die Individualität charakteristischen Züge auf einer höheren Potenz. Denn die Zeiten sind genau so die bedauernswerten Opfer ihrer Subjektivität, wie der Einzelne, der wohl gern von seinem Willen, von seinen Zielen spricht, schließlich aber doch nur immer sein Muß, seine Notwendigkeit erfüllt, und sich – vorausgesetzt, es handle sich um ein bedeutendes Streben – stets sehr verdient machte, wenn er seinen Lebensabend zur Aufzeichnung einer Biographie seiner Illusionen benutzte.

Stehen wir nun, fragt es sich, am Lebensende einer Zeit und ist die Stunde gekommen, heute schon, wie uns gewisse Schlagworte glauben machen wollen, eine Bilanz der Moderne vorzunehmen, noch einmal, wie im Lichte einer schmerzlich-lieblichen Abendstunde die Silhouetten der hochgetürmten Ziele zu zeigen, denen man noch vor wenigen Jahren so siegessicher entgegenstürmte?

Aus der Fülle des Erreichten hat diese Publikation schon manches vorgeführt und sie wird auch in den folgenden Heften Wert um Wert, Menschen um Menschen vor uns hinlegen. Klar vor uns hinlegen? – Gerade das Problem, dessen ich gedachte, erhebt sich hier als Hindernis und verurteilt uns zum Genügen am Aproximativen. Charakterisieren hieße nach gewohnter, behaglicher Weise beschreiben, hätten wir hier Menschen, Persönlichkeiten, Künstler wie auf dem Schattentheater nur im Ausschnitt, in der bis zur Groteske charakteristischen Silhouette ihres Wesens vorzuführen. Vielleicht gibt es eine Hand, die dazu fähiger, die beherzter wäre als die meine. Ich gestehe für mein Teil, daß mir die Ehrfurcht vor dem Lebendigen, dem Organisch-Vielfältigen mit dem Temperamente der Erkenntnis auch die Worte der Darstellung hemmt.

Dabei hat unsere Zeit Worte für alles, und es gibt kein noch so eng umhegtes Plätzchen fruchtbaren Bodens, auf welches nicht bereits die Drachensaat unserer modernen Theorien herabgehagelt wäre. Männer von Eisen sind aus dieser Saat noch nicht erwachsen, aber um so häufiger darf der Leser ein Schauspiel bewundern, dem ähnlich, wie es uns in froher Kindheit ein gewisses Spielzeug gewährte, welches das Prinzip der modernen Kunstdebatten in geradezu genialer Weise antizipiert hatte: Auf einem Holzbrettchen rangen da zwei Figuren aus bunter Pappe unermüdlich und unter den lustigsten Verrenkungen der Glieder. Keiner unterlag und keiner siegte und wir Kinder waren Künstler genug, gar nichts weiter zu verlangen und uns an dieser zwecklos-heftigen Aktion naiv zu erfreuen. Heute verlangen wir aber von unserer Zeit und ihren geistigen Kämpfen einen



Landschaftsstudie (Landsberg a. L.)

(Aquarell)



Bleistiftstudie

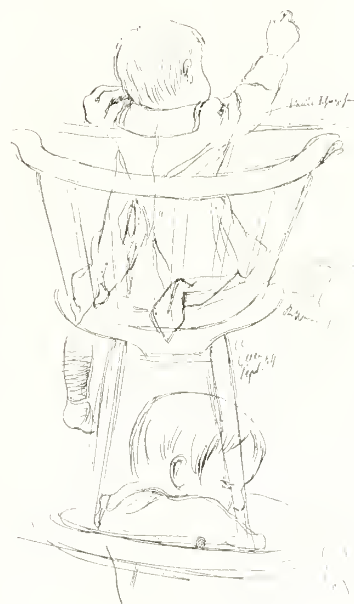
Sinn. Wir wollen eine Weltanschauung, eine Kunstanschauung. Eine Sehnsucht ist in unseren Geistern erwacht, die wir, dem heutigen Stande unserer Bewußtheit gemäß, nicht mehr mit einem knabenhaften Trieb zur Ergründung der Wahrheit, der Schönheit verwechseln dürfen. Ich nenne sie die Sehnsucht nach der ausgerundeten Deutung. Sie ist für mich an unseren theoretisierenden Bemühungen das einzig Positive, das einzig Aufrichtige. Göttlich verblendet gegen das Chaos, das uns umgibt, folgt sie tastend und oft auf Irrwegen einer bunten, summenden Ahnung. Es klingt in ihr von Neuem, nie Gewesenem, wie im Summen elektrischer Drähte und wie leises Klirren stählerner Schwellen. Aber finden wir uns einmal aus dem brandenden Getriebe unserer Städte und ihrer technischen Errungenschaften, aus dem Chaos ihres Verkehrs und ihrer Gedanken zu einer Einsamkeit hinaus, die nicht gar zu unnatürlich weit von unserem gewohnten Milieu abliegt, so erwacht auch in ihr derselbe ahnungsvoll-schwingende Ton. Wir mögen dann denken, er spräche wehmütig von vielem, das unwiederbringlich verloren, es seien die Glocken Vinetas, die wir hörten . . .

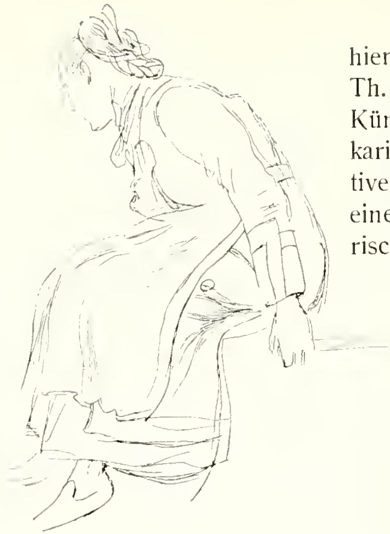
Dieser Wille zur ausgerundeten Deutung entspringt einem tiefen und fraglos tragischen Gefühl. Es ist ein Gefühl der Einheit, ein Lebensgefühl, das immer wieder vor lebendigen Dingen unsere fruchtbare Skepsis entmannt, unseren gespannten, erkennerischen Ingrimm in lächelnde, in verstehende, in stumme Tränen auflöst. Ihre Schleier verändern unsere Optik. Sie heben die Zeit, unser Problem, und damit unsere Arbeit und unseren Erfolg auf. Sie überreden uns zum Gefährlichsten, wozu wir heute überredet werden können, zum Vertrauen harmloser Spaziergänger in einer Ära des Automobilismus, zum Mystizismus in einer Ära der exakten Forschung. Sollen wir diesem schmeichlerischen Lebensgefühl, dieser religiösen Einheitsstimmung folgen? Vielleicht führt sie uns zu einem Gedichte, das Kunst auf Kunst, Rätsel auf Rätsel häuft, uns wiederum mit dem allein läßt, was wir in dunkler Ahnung seiner Gefährlichkeit fliehen, mit dem Gefühl. Wären wir auf der Welt allein, und wäre alle Kunst, die geschaffen wird, der umhegte Besitz weniger, zu dem der Menge der Zutritt gewehrt wäre, so möchte diese seherische Einsamkeit und ihr wunderliches Genügen an einem Nichts angehen.

Aber Kunst und Künstlerseele stehen heute zur Debatte wie alles andere und ist unserem offenen Sinne auch alles, was sie uns bieten, selbstverständlich und klar wie der ruhige Spiegel eines Gebirgssees, wir müssen dunkel werden vor dieser Klarheit, um kommenden Zeiten einen Einblick in unsere Dämmerungen und Nöte zu geben. Denn die allein sind das, was uns mit der Masse und dem Durchschnitt unserer Zeit verbindet. Fern sind wir ihr, hoch über ihre Trübe hinausgehoben, wo wir künstlerisches Schaffen in seiner zeitspiegelnden, zeitüberwindenden Kraft erkennen.

* * *

Eine Monographie über Adolf Oberländer im Rahmen dieses schwer vorschreitenden, problembeladenen Werkes, kann keine einfache Berichterstattung, keine Aufzählung des „sachlich-Gebotenen" sein. Wem sollte eine solche Aufzählung auch dienen, wem etwas sagen, da sie vom Schaffen des mit Wilhelm Busch populärsten deutschen Zeichners handelt? Wer kennt nicht Oberländer, wer glaubte nicht, er kenne ihn?





Oder ist etwa auch hier, wie früher bei Th. Th. Heine, ein Künstler nach seiner karikaturistisch - illustrativen Seite hin gegen eine andere rein malerische, rein künstlerische Seite abzugrenzen? Können moderne Bedarfskunst-Theorien und -Bestrebungen aus der Betrachtung dieser Erscheinung etwas gewinnen?

Vielleicht ist gar für unsere Darstellungen hier der Punkt gekommen, einer historischen Persönlichkeit gegenüber historisch zu werden, alles Bebende, Schwierige, Unentschlossene abzustreifen und von Oberländer nicht anders zu reden, als mit den objektiven Festsetzungen, wie sie gegen Gestalten geübt werden, die im Laufe der Jahrhunderte alle Hüllen verloren haben, die das Auge des betrachtenden Zeitgenossen zu beirren pflegen. Eine solche Aufgabe zu lösen, läge nicht an meinem Weg. Schon die Tatsache, daß eine Persönlichkeit im Rahmen dieser Erörterungen erscheint, muß sie gegen den Verdacht schützen, es solle aus ihr ein totes Präparat gemacht und sie zu den anderen ins Schubfach gelegt werden, ein großer Name, ein Begriff mehr bei anderen Namen, anderen Begriffen.

Diese Abhandlungen entstehen aus einem Zeitempfinden heraus, von dem es bis zum plastischen Zeitgedanken noch gute Wege hat. Auf offene Fragen antwortet meine Subjektivität mit Deutungen und Meinungen, wie ich es empfinde, fast provozierend, und hat diese Provokation den Erfolg, den ich ihr wünsche, so geschieht, was heute in kunstbetrachterischen Dingen einzig geschehen kann: Es wird zur Debatte gestellt, es wird zum neuerlichen Betrachten und Bedenken empfohlen, was vom banalen „Begreifen“ entweder so begriffen, so — abgegriffen ist, daß man es kaum noch erkennt, oder was verschüttet liegt unter der unfruchtbaren und rasselnden Saat der Schlagworte.

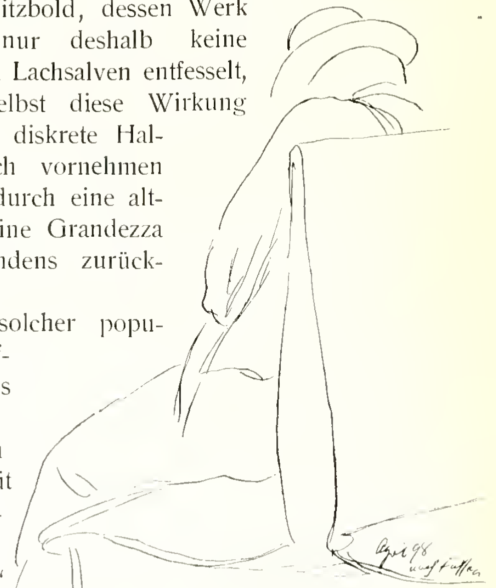
Sollte man mir verwehren wollen, mich zu so gutem Zwecke der Paradoxie zu bedienen? Ich stelle sogleich die denkbar größte ins Treffen, indem ich behaupte, Oberländer ist nicht populär!

Ein Künstler kann bekannt, sein Werk verehrt, sein Ruhm in aller Munde sein, populär wird man ihn nach meiner Auffassung nur nennen können, wenn er Repräsentant der Volksseele ist, wenn sich das Publikum in ihm nicht nur wiedererkennt, sondern sich mit Gefallen wiedererlebt, wiederempfindet.

Durchaus im Gegensatz zur wirklichen Sachlage wäre es eine Lust zu leben, wenn ein Künstler von satirischen, d. h. stets ethischen Qualitäten populär wäre in dem angedeuteten Sinne. Das ist aber niemals der Fall. Alle künstlerische Satire ist gegen die Erkenntnis ihres Wesens, auf welche sofort aus fast allen Lagern ein stürmisches „Ecrassez!“ antworten würde, dreifach gefeit durch die Eigenliebe und jenes unerklärliche, jenes gigantische Selbstbewußtsein der Menge, für welche der Empfindungswert, der dem indischen „tat twam asi“ entspricht, niemals existiert. Werden Lebenserscheinungen in ihren Prinzipien bloßgelegt, wie es von seiten des künstlerischen Humoristen und des Satirikers geschieht, so erkennt diesen, bis in die letzten Menschheitsfragen hineinreichenden Prozeß nur derjenige, der nicht von Fall zu Fall, von Erscheinung zu Erscheinung lebt, sondern von prinzipiellen Erkenntnissen ausgehend, durch alles Erleben wieder zu Prinzipiellem zurückgeführt wird. Der Laie, wenn es gestattet ist, das große Publikum mit diesem Worte von der erlesenen Minderzahl der Wissenden und Verstehenden abzusondern, sieht daher an den Kunsterscheinungen, die hier in Rede stehen, immer nur die aktuelle Seite, den Leib des Kunstwerkes gleichsam, ja öfter nur seine Kleidung, sein Drum und Dran, sein Zufälliges. Fast jeder Künstler aber ist unter dem Gewande seiner Kunst ganz anders beschaffen, als dies Gewand vorspiegelt.

Nehmen wir Oberländer, wie er populär genommen wird, so haben wir einen philiströs-gutmütigen Komiker, einen technischen Virtuosen und Bravour-Witzbold, dessen Werk vielleicht nur deshalb keine stürmischen Lachsalven entfesselt, weil er selbst diese Wirkung durch eine diskrete Haltung, durch vornehmen Vortrag, durch eine altfränkisch-feine Grandezza des Empfindens zurückdämmt.

Von solcher populären Auffassung bis zu einer böswilligen Parallele mit der schuldbeladenen „Moderne“



wäre durchaus nicht weit, und es sollte mich nicht wundern, wenn sie schon gezogen worden. Als passendster Sündenbock käme wohl Th. Th. Heine in Betracht. Wer immer unter den laudatores temporis acti dem jungen Meister seine Meisterschaft mißgönnte und das Inkommensurable jeder eigengewordenen Persönlichkeit mit Stillschweigen übergehen möchte, der könnte diese unerlaubte Parallele zu einem ganzen Potemkinschen Dorfe von Scheinbeweisen gegen die spezifisch moderne zeichnerische Satire ausbauen. Sie wäre, mit dem Werk Oberländers verglichen, zynisch und lieblos, rein auf den kalten, rechnenden und rachsüchtigen Intellekt basiert, nach Sensationen jagend, unvornehm, vorlaut, absichtsvoller, als es sich mit dem Wesen der künstlerischen Wirkung vereinbaren läßt — und daher verstimmend. Das „Allen wohl und niemand wehe", das von fortschrittsängstlicher Seite stets das beste Scheinargument gegen die spezifisch-moderne Karikatur sein wird, ist am Rhein nicht umsonst die Devise der Karnevalsgesellschaften. Ein Künstler, dessen Lebens- und Kunstweisheit darin beschlossen wäre, hätte seinen Beruf verfehlt.

Haben wir so, wie es der Ungeheuerlichkeit der Unterstellung gegenüber am Platze ist, sehr kurz einen harmlosen Oberländer abgelehnt, so kann der allzu harmvolle, wie ihn uns Ola Hansson darstellt, auch nicht ohne Widerspruch bleiben. Hanssons literarisches Porträt (Zukunft. IV. No. 51), das, von den hier erhobenen Einwänden abgesehen, eine hervorragend geistvolle Arbeit ist, erinnert mich stets an das Oberländerporträt von Samberger. In beiden Darstellungen wirkt der Meister dämonisch. Er mag es wohl in dem Sinne sein, in welchem Goethe einmal zu Eckermann vom Dämonischen spricht, aber er ist es nicht im Sinne jenes Kandidaten Mollvig aus Ibsens „Wildente", im Sinne dieser beiden Porträts.





Hansson besitzt den Instinkt des Skandinaviers und des Hypersensitiven für kulturelle Werte, denen Beiden Kultur immer gleichbedeutend mit einer behaglichen, alle Hemmungen aushaltenden aurea mediocritas ist, in einer sehr eigenartigen Mischung. Was er darum aus sich und aus dem inneren Zwiespalte, der in dieser bizarren Mischung begründet ist, auf Oberländer überträgt, muß notwendig das Bild des Meisters in einer Weise stilisieren, die am wenigsten für Oberländer, weniger für unsere Zeit, wohl aber ganz und gar für Ola Hansson charakteristisch ist.

Sein Oberländer ist mit gewaltsamem Griffe von seinen Wurzeln im Tiefsten, im Unbewußten, im Instinktiv-Künstlerischen losgelöst. Wohl charakterisiert er seine Eigenart als das Produkt einer organischen Verschmelzung von naturbedingter Empfindung und kulturbedingter Kritik, aber Hansson stellt sich zu herrisch und zu einsam der Zeit gegenüber, um nicht ganz unbewußt, nur durch die Nuancen und die Halbtöne seiner künstlerisch-essaistischen Mittel, für den Eindruck des Lesers die letztere, die kritische Seite Oberländers überwiegen zu lassen.

Kultur ist für Hansson, und dies scheint mir der Hauptfehler seiner Auffassung, nichts positiv Gegebenes, sondern ein Ideal. Ich zitiere als Beleg seine Sätze: „Die höchste Kultur ist immer auch die höchste Natur, und wenn einer Zeit in ihrer Entwickelungsarbeit das zusammenbindende Gewebe zwischen beiden abgeschnitten sein sollte, dann sind alle ihre Kulturfrüchte Fallobst. Eine solche Zeit aber ist die unsere ... Unsere Zeit ist weder Natur noch Kultur, sie ist weder Wildheit noch Menschentum, sie ist eroberte Wüste Sahara und zivilisierter Neger — Neger im Zylinder."

Der Pessimismus dieser Auffassung wird jedem modernen Ohr verständlich klingen, aber der Künstler kann nichts Besseres tun, als sein Ohr gegen sie zu verschließen, sie abzulehnen. Denn ihre letzte Konsequenz im Künstlerischen ist eine unfruchtbare Unzufriedenheit mit dem Gegebenen, dem sinnlich Sichtbaren, Seienden, und wäre Oberländer auf dieser

einseitig intellektuellen, pessimistischen Stufe stehen geblieben, er hätte bei der Konsequenz seines Schaffens sich in jene rein idealistische, instinktschwache Kunstübung verloren, die immer das artistische Korrelat eines erkennerischen Pessimismus ist. Oberländer ist weder der breitbehagliche, befangene Schilderer jenes Elementes, das Hansson mit dem Bilde vom Neger im Zylinder so gut kennzeichnet, noch sein ablehnender, spitznerviger Kritiker, aber er ist sein künstlerischer Darsteller. In diesem darstellerischen Triebe und instinktiv richtigen Zufassen, auf dessen nähere Betrachtung alles hier weiter zu Sagende hinauslaufen wird, ist seine eigentliche Wurzel zu erblicken, seine Basis, auf der er sich breiter ausladend aufbaut, als auf der durchaus künstlichen, die Hansson im Rassetypischen, ja im spezifisch Bayrischen Oberländers erblickt.

Die Zusammenhänge eines Künstlers mit seinem Volkstume sind gewiß nicht zu unterschätzen. Sie gehören zu seinem Gesamtbilde, aber nur als unterstützendes, koloristisches Element, nicht als struktiv wesentliches. Es geht nicht an, ihnen eine ausschlaggebend charakterisierende Rolle in bezug auf das Innerste, Individuellste der schöpferischen Natur einzuräumen.

Jeder, dessen Schaffen den Tag überlebt, muß ja aus seinem Volkstume herauswachsen, muß aufhören, Mitbürger, Zeitgenosse zu sein, um in sich Menschheit zu werden. In diesem höchsten, letzten Reifezustand wird er selbst immer jenes spezifisch Heimatliche, Stammestypische als überwunden empfinden, als Erdenrest, je nach dem Temperamente zu tragen peinlich oder angenehm wärmend, angenehm niederziehend, verankernd, sichernd.

Ich habe mich vergebens bemüht, in Oberländers Schaffen — vom gegenständlichen Inhalt ist hier natürlich nicht die Rede, sondern vom geistig Handschriftlichen — irgend etwas spezifisch Bayrisches oder auch nur Süddeutsches zu entdecken.

Es darf nicht bestechen, daß Oberländer am 1. Oktober 1845 zu Regensburg geboren ist. Betrachten wir ohne alle Vorurteile und ohne Befangenheit nach der angedeuteten Richtung den Charakter seiner künstlerischen Handschrift, so spricht ein bei aller Fülle karger, gehaltener, streng disziplinierter Geist zu uns, ein nordisch helläugiger Geist, — wie es denn auch wohl kein bloßer Zufall sein wird, daß von neueren Schriftstellern gerade der Skandinavier Ola Hansson sich von diesem Geiste magisch angezogen fühlte.



Straße in Füßen (Aquarell)



Landschaftsstudie (Kochel) (Aquarell)

Die Tatsache, daß er fähig war, in dieser intensiven Weise über Oberländer zu schreiben, widerlegt seine eigene rassepsychologische Aufstellung fast am besten.

Viel eher als bei Oberländer könnte man bei Wilhelm Busch, diesem großen melancholischen Glückskind, aus dem tänzerisch flotten Charakter der künstlerischen Schrift auf südliches Blut schließen. Der südliche Geist lebt im Augenblick und in der Stimmung und wo er diese Momente künstlerisch summiert, da verschmilzt er, wie es beim Schaffen Buschs zutrifft, gerne das einzelne und die Einwände aus einzelnem zu großen oder keck persönlichen Formeln. So ist er der Entstehung intensiver Extraktkunst und der Bildung künstlerischer Schulen besonders günstig, während zum Beispiel eine so singuläre Erscheinung wie Adolf Menzel den Gegenpol des Südlichen vertreten könnte, wäre sie nicht, wie gesagt, zu singulär, um schlechtweg als norddeutscher Typus aufgestellt werden zu können.

Busch vereinigt die Fähigkeit der raschen und völligen Umsetzung inspirativer Elemente mit einer völlig bewußten philosophischen Vertiefung, in der auch sein prononziertes literarisches Dichtertum wurzelt. Auch sie ist nicht spezifisch norddeutsch, sondern spezifisch Wilhelm Busch, und nur der anderen, der eigentlich bildend künstlerischen, der Temperamentsseite seines Wesens — die besonders alles Mimisch-Lebhafte so aus dem Grunde miterlebt und versteht — kommt der südliche Charakterzug zu, dessen Oberländer ermangelt.

Ich bemerke, daß alles, was hier als Parallele zwischen Busch und Oberländer gemeint ist, nur qualitative Unterschiede festlegen, aber keineswegs ein Maßstab sein soll, wie ihn nur derjenige an zwei in ihrer jeweiligen Sonderart so vollkommene künstlerische Personalitäten anlegen dürfte, dem allgemein gültige ästhetische Dogmen von Gesetzeskraft zur Verfügung stünden, nach denen ein Größenabmaß, eine Rangordnung vollzogen werden könnte.

Es waltet im ganzen bildnerischen Schaffen Wilhelm Buschs ein Gesetz, dessen charakteristische Wirkungen ihn als den Künstler des überwiegenden Temperaments von Oberländer merklich unterscheiden, der nicht in so hohem Grade Temperament ist wie Busch.

Busch, der intensiver verarbeitende, hat ein Element seiner Persönlichkeit in literarische Äußerung und in Lebensweisheit umgesetzt, das Oberländer, der intensiver arbeitende, rein bildend-künstlerisch ausdrückt und bewältigt. Er hält zäher an den Dingen; sie sind ihm mehr als dem geistigeren, souveräneren Busch. Oberländer belauscht jeden einzelnen, jeden



Landschaftsstudie (Golling) (Aquarell)

feinsten ihrer Töne, jeden für sich, mit strenger, trockener Geduld und einer herb-innigen Frömmigkeit den Augenblick abwartend, wo diese isoliert so sphinxhaften Dinge vom Rhythmus einer einheitlichen, klaren Harmonie durchflutet werden. Busch dagegen bringt die Harmonie, einen einheitlichen mit ihm geborenen Rhythmus, außerhalb dessen Takten er überhaupt nicht schreiten kann, an die Dinge heran. Dieser Rhythmus diktiert ihm das Gesetz, nach dem er auswählt. Das ihm Wahlverwandte spürt er mit allen Nerven, und mit stürmischem Elan reißt er es in seine umwertende Sphäre.

Sein Umwerten ist ein prononziertes Charakterisieren, ein intensives Herausarbeiten des Wesentlichen mit möglichst geringen und einfachen, intensiven Mitteln. Ein solcher Künstler, der im instinktiven Anstreben eines bestimmten psychischen Eindruckes in dieser Weise ein Gesetz formaler Konzentration und Auslese offenbart, kann, wenn man sich hier mit gröberen Unterscheidungen begnügen will, als Stilkünstler dem Realisten gegenübergestellt werden, dem nichts unwesentlich ist, der mit jedem neuen Werke gleichsam noch einmal von vorne anfängt, immer wieder vom absolut Sachlichen ausgeht.

Ich werde Oberländer als Realisten in diesem Sinne an der Hand des hier reproduzierten Materials nachweisen, ich werde aber auch zu zeigen versuchen, daß er nichts weniger ist als ein absoluter Realist. Dem stünden schon des Künstlers eigene Worte entgegen, mit denen er den Realismus und Naturalismus, wie er heute oft verstanden und geübt wird, klar ablehnt:

„Den äußerlichen Flimmer einer Erscheinung kann auch der Photograph geben. – Erst beim Erfassen des Seelischen einer Erscheinung beginnt die Kunst.“

Dies Wort, von Oberländer ausgesprochen, ergreift und überzeugt unser Herz unmittelbar. Wir haben ihm keine Kritik entgegenzustellen, sondern es nur wie eine wertvolle Gemme in den Händen zu wenden und genau zu betrachten, damit uns keine seiner Schönheiten und Bedeutungen verloren gehe.

Eine Bedeutung freilich könnte der Sentenz nur künstlich untergeschoben werden: Eine von zuviel Politik verdorbene Auffassung könnte eine Ablehnung, ein Bausch- und Bogen-Votum gegen die moderne Malerei, gegen den Impressionismus darin erblicken. Ist nicht er es, diese Mal- und Anschauungsweise des Atheismus, nach Karl Scheffler, der all das, was Oberländer die seelischen Erscheinungen nennt, leugnet, um die Erscheinung eben nur als Erscheinung zu nehmen?

Impressionistische Theoretiker, die als Psychologen hier sofort mit der „Einfühlung“ zur Hand wären, würden wohl zunächst erinnern, daß von einem Seelischen der Erscheinungen, des Objekts überhaupt nicht gesprochen werden könne, und würden Oberländers Aphorisma wie folgt umarbeiten: „Erst mit der Einfühlung, mit der Fähigkeit, auf die Welt der Objekte Persönlich-Seelisches zu übertragen, beginnt die Kunst.“

Diese Deutung wäre geeignet, mit vollem Rechte dem Impressionismus eine Stätte im weiten Gebiete

des Künstlerischen einzuräumen, aber sie kann kein Gesetz bedeuten, auf das er einen Anspruch auf Alleinherrschaft mit Recht gründen könnte.

Denn fragen wir uns nur einmal, was denn vom Künstler in seine Objekte eingefühlt werde, was von Seelischem von ihm auf sie übertragen werden kann, so finden wir zunächst einmal gar nicht den Künstler als ein unveränderliches, starres Element der Wirklichkeit gegenüberstehen, sondern eine individuell-variierende Vielheit von „Seelen", deren Beschäftigung mit den Dingen wir künstlerische Betätigung nennen. Ja, wir finden selbst jede dieser Einheiten, jede dieser Persönlichkeiten als nichts weniger, denn als konstante Einheiten.

So gut einzelne psychische Funktionen im Menschen und im Künstler vorwiegen können, — neben ihnen werden immer noch andere bestehen, die für das Kunstschaffen mit bestimmend sind.

So muß z. B. nicht jedes impressionistische Kunstschaffen mit Notwendigkeit einseitige Temperamentsäußerung sein. Es kann sehr wohl eine Art von trockenem, analytischem Scharfsinn zur Grundlage haben, dem dann das mitwirkende synthetische Temperament das geschlossene und eindrucksvolle Werk gleichsam abringt.

Ein Künstler, den wir einen Mystiker nennen, muß sich nicht etwa nur in mystischen Carrièreschen Farbennebeln aussprechen. Sein Mystizismus kann einer vollendeten sachlichen Anschaulichkeit, einem peniblen Realismus zum Trotz zum Ausdruck gelangen, ja, wenn wir eine Auswahl des vorzüglichsten Schaffens aller Zeiten auf diese Frage hin betrachten, so werden wir finden, daß nur das Wenigste dem spezialistisch überwiegenden Hervortreten eines einzigen seelischen Zuges seinen Wert verdankt, sondern einer gewissen Kompliziertheit innerhalb eines harmonischen Zusammengefaßtseins.

Die Sinnlichkeit, die unmittelbare suggestive Wirkung alles gelungenen künstlerischen Schaffens, verursacht, daß wir auf dies Zusammengehen, dies Ineinanderarbeiten seelischer Kontraste oft wie auf ein Wunder aufmerksam werden.

Denn im Gegensatze zum Künstler hat uns meist das Leben auf eine deutlich präponderierende psychische Tendenz festgelegt.

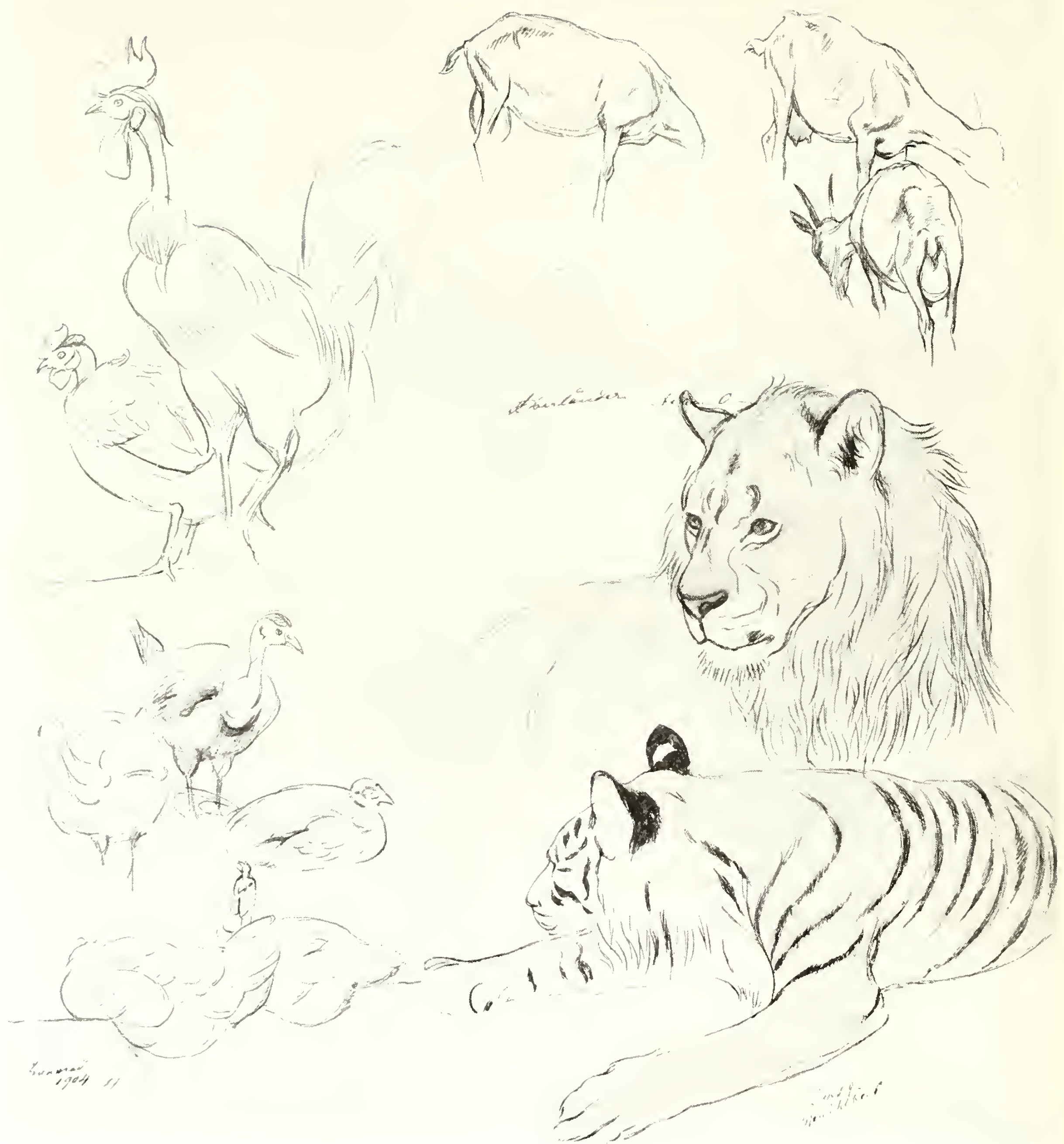
Wir sind Realisten oder Phantasiemenschen und wir würden es fast als eine Zumutung unserer Konsequenz, unserem Charakter gegenüber empfinden, sollten wir beides zugleich sein. Unser Widerstand zeigt dabei wie ein Manometer getreulich an, was wir der Tragfähigkeit unserer Persönlichkeit zumuten dürfen und was nicht. An der hier charakterisierten künstlerischen Vielseitigkeit, welche Gegensätze in einer Person zum künstlerischen Ausgleich kommen läßt, die auf den ersten Blick unvereinbar aussehen, ahnen wir die Stärke und die Kraft umfassender Naturen, das Geheimnis, der künstlerischen Universalität.

Was ich hier darunter verstehe, erläutere noch näher ein Hinweis auf Goya, den Porträtisten, den Autor der Tauromachie und der ultraphantastischen Proverbios.

Die hier angesponnenen Gedankengänge noch mehr zu klären und weiter zu führen, dazu soll uns die Betrachtung von Oberländers Schaffen dienen. Sie sollen zum tieferen Eindringen in seine Welt die Anregung geben. Oberländer ist uns ein durchaus Einziger, Alleinstehender, keine zu numerierende



Tierstudie (Zeichnung)



Tierstudien (Zeichnung)

oder mit irgend einem gebrechlichen Maßstäbchen abzumessende Persönlichkeit, kein Richtungsmann, sondern ein Phänomen von schier unheimlicher Tiefe.

Unheimlich, gerade um dieser Vielseitigkeit und dieses Mangels an spezialistisch-intensivem Wesen willen, wie es uns als Modernen vertraut ist, die wir das Unsere aus einem Chaos wilder Entwickelungskämpfe gerettet, es gleichsam mit starren beengenden Panzerplatten geschützt und steil emporgetürmt haben.

Noch steckt uns vielfach als ein Überbleibsel jener Kampfjahre etwas vom Wesen der Feldwache im Blut, die jeder Erscheinung ihr barsches „Halt, wer da!" zuruft und darauf eine kurze bündige Antwort, eine Parole hören will.

Darauf warten wir vor Oberländers Schöpfungen



umsonst. Keine der landläufigen Formeln erklärt ihn, und welches der vielen auf „ismus“ endigenden Worte man auch auf ihn anwenden wollte, keines würde passen oder auch nur ungefähr ausreichen.

Wäre Oberländer erklärt, wenn wir ihn in einem früher festgestellten Sinn als Realisten auffassen wollten, wenn wir seinen Sinn für das Sachliche, formal Anschauliche und Richtige der Dinge, als die Hauptlinie seines Wesens gewaltsam hervorzerrten?

Die Skizzen, die hier in den Text eingestreut sind, unter denen man manches als Vorstudien zu späteren Schöpfungen erkennen wird, haben selbst nicht das mindeste Schöpferische. Sie geben zur photographisch getreuen, richtigen Wirklichkeit aus eigenem Seelischem nicht das mindeste hinzu und die Hand, die sie zeichnete, folgte nur einem spähenden, scharf erfassenden Auge, keiner wie immer beschaffenen Temperamentswallung oder Gemütsbewegung.

Diese Skizzen sind keine lapidaren, formelhaften Notizen inspirativer Augenblicke, sie haben mit Kunst nichts zu tun. Ihre Methode aber ist diejenige, ohne welche keine Kunst bestehen kann, ohne welche keine Kunst versuchen sollte, zu bestehen. Diese Art wissenschaftlich exakter Zeichnung müßte heute unbedingt und in allen Fällen von jedem gefordert werden, der für seine Kunst Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit erhebt, denn sie bedeutet für den bildenden Künstler genau das gleiche, was für den Wortkünstler, den Redner, den Literaten, den Schauspieler die formale Bildung bedeutet, hier das Wort „formal“ in minderprägnantem Sinn.

Der konsequente Realismus der Skizze, der fast für jeden tüchtigen Künstler das Fundament, das Einmal-Eins seines Werkes bedeutet, wäre nun aber bei Oberländer nicht so ausgeprägt, wäre kein immer und immer wieder aufgesuchter Kampf mit den Dingen, der stets bis ins kleinste und letzte durchgeführt wird, spräche sich in ihm keine wesentliche, innere Tendenz des Künstlers aus. Wäre Oberländer eine subjektivere und stürmischere Natur als er ist, wäre er mehr Illusionist, mehr nicht Phantasiemensch, sondern Phantast, weit weniger schon als die Hälfte dieses sachlichen Studieneifers und Fleißes hätten genügt, ihn mit den Dingen so vertraut zu machen, daß dann die persönliche Formel, der Stil, ja wohl schließlich die Manier hätte folgen können.

Oberländer gehört aber nicht zu jenen Künstlern, die nach Selbsterkenntnis streben, die ihr Leben lang um ein Ideal von Personalität ringen und diesen Prozeß in ihrem Schaffen spiegeln, bis sie das Resultat, zu welchem sie endlich gelangt sind, oder bei welchem sie festgelegt wurden, als ein beständiges „Heureka, Heureka“ herausschreien.

Er ist einer der ganz Seltenen, ganz Großen, die den mit ihrer reichen, sicher in sich selbst ruhenden Individualität von vornherein gegebenen Werten immer breiteren, immer deutlicheren Ausdruck schaffen. Alle Seiten seines Wesens faltet er durch seine Kunst nach außen, nicht etwa eine Seite, die er für schön, oder für groß, oder für genial hält.

Sein Realismus ist Wesenszug. Diese Arbeit seines künstlerischen Intellektes ist ihm nicht not-






Duell auf moderne Stiefelspitzen I

wendiges Übel, sondern Herzensbedürfnis. Dieser Realismus ist naiv, nicht programmatisch bewußt.

Nächst den Skizzen und Studien lehren uns dies am besten die hier gezeigten Landschaften Oberländers, Nachbildungen nach Aquarellen. Durch das Fehlen der Farbe und den leisen Hauch von Kälte, die jeder, auch der besten Autotypie anhaftet, tritt hier das realistische Element besonders deutlich hervor.

Hier ist das realistische, schlichte Landschaftsporträt, das aber um seines Porträtcharakters willen nicht aufhört, Landschaft, d. h. ein Stück Stimmung atmende Natur zu sein.

Hier arbeitet zum Werke schon weit mehr mit, als das scharfsichtige Auge und die sichere Hand. Hier ist höchste Sachlichkeit, aber mit ihr und in ihr bereits ein Seelisches: Außer dem Herzensbedürfnis, die Natur sachlich, um ihrer selbst willen zu geben, noch eine reine unpathetische und unaufgeschwollene Herzensfreude an ihr. Dieses Wort charakterisiert Oberländers Landschaft wohl am besten.

Hier sind keine Naturstimmungen aus dem Ein- und Allklange herausgelöst, hier ist die souveräne Natur selbst, und wie sie alle Stimmungen als Möglichkeiten in sich schließt, so gemuten auch Oberländers Landschafts-Aquarelle wie Zusammenfassungen alles dessen, was unsere Stimmungslandschafter im einzelnen sich zu geben bemühen.

Wie viele von ihnen verfehlen bei allem Impressionismus, bei allem Raffinement der Mittel gerade diese wichtigste Wirkung, ein ungefärbtes, reines Naturempfinden zu vermitteln, das sich nachher im Beschauer je nach seiner Art und Stimmung weiterspinnen und differenzieren mag.

„In einer gemalten Landschaft muß man spazieren gehen können," sagte mir Professor Oberländer.

Manchem klingt dieses Wort wohl unmodern, allein das vernichtende Urteil, welches es inter lineas über das Gros unserer modernen Landschaftskünste fällt, auf deren Darbietungen auch die harmlosesten Kühe und Ziegen immer mehr zu chaotischen, aufgeregten Farbenballen werden, — ich stimme ihm voll zu und glaube damit nicht völlig allein zu stehen.

Viele von den Neueren haben die Natur entdeckt, etwa wie jener überkultivierte und verwöhnte König auf einem Jagdzuge das Schwarzbrot entdeckte. Belehrt durch die kräftige Kost, wie sie ihnen etwa ein Monet aus seiner ländlichen Hütte reichte, sollten unsere Landschafter nun nicht so barbarisch sein, von einem Diätfehler in den entgegengesetzten zu verfallen und nun Orgien in Schwarzbrot zu feiern.

Der Vergleich ist nicht unzutreffend, denn zu dem ständigen Sich-Gefallen in unsachlichen, farbenrasenden Naturlauten, seien sie nun Extravaganzen des Temperaments oder des Sehnervs, gehört eine erschreckende seelische Plumpheit und Einförmigkeit. Ihr am allerwenigsten hat Oberländer mit seinem Ausspruch über die Landschaft und mit seiner Landschaftspraxis das Wort geredet. Denn er meint nicht den Spaziergänger, der im Gegenständlichen der gemalten Landschaft mit behaglichem Grinsen die Schauplätze seiner Sonntagsausflüge wiedererkennt. Er will mit seiner Sentenz nur sagen: Die Landschaft




Duell auf moderne Stiefelspitzen II

soll uns seelisch freien Spielraum lassen, wie es die Wirklichkeit ja auch tut.

In diesem Sinne ist sein Wort so modern wie nur möglich. Auch als Spaziergänger suchen wir ja heute nicht mehr das landschaftlich Pittoreske. Dieser Begriff ist für uns völlig tot. Wir suchen nicht „Stimmungen" in der Natur, wollen nicht in ungesunder Kulturmüdigkeit Opiate und Stimulantien von ihr geboten haben.

Ihre große Klarheit und heilige Selbstverständlichkeit soll die in unserem Befinden und Empfinden begründeten Hemmungen lösen. Sie soll Träume und Sorgen zerstreuen, nicht aber künstlich, auf unsere Reizsamkeit spekulierend, Träumereien erwecken wollen, die um so weniger suggestiv sind, je dürrer unter ihrer schillernden Hülle das malerische Rezept durchscheint. —

„Es gibt kein Formenrezept für die Schönheit," sagt Oberländer. „Wer sie nicht überall in dem unendlich reichen Formenschatz der Schöpfung herausfinden kann, dem ist nicht zu helfen."

Zwischen dem Landschafter Oberländer und Oberländer dem Humoristen besteht bereits ein deutlich greifbares Band. Auf der Grundlage herbster Sachlichkeit offenbaren seine Aquarelle eine feiertägliche, eine reine und heitere Seele von inniger Gemütstiefe, die gleichwohl keine Ausartungen ins sentimentalisch Schwüle kennt.

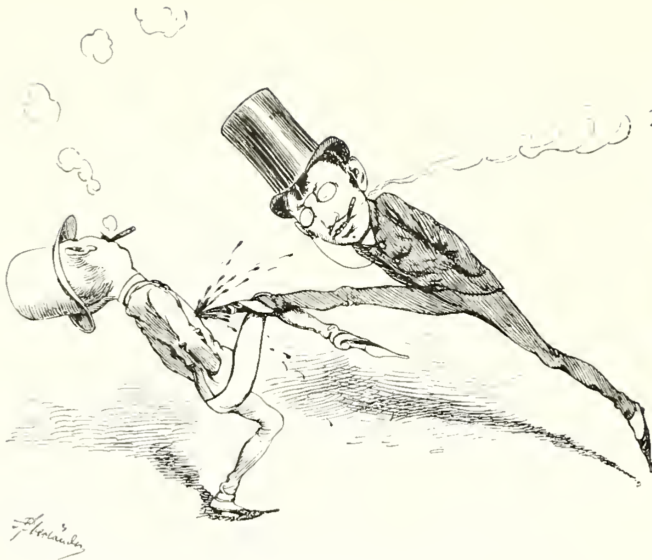
Mit dieser seelischen Anlage ist der Humorist bereits gegeben. Mit ihr und ihrem Wiedererkennen in der Natur hat der Künstler der Kultur, dem Weltleben und dem jagenden Taumel seiner Erscheinungen gegenüber einen Standpunkt gefunden, von dem ihn nichts zu verdrängen vermag. Dieser Standpunkt gewährt den Maßstab des Natürlichen, Sinnvollen gegenüber dem Unnatürlichen und Sinnlosen, den Maßstab des einfachen, reinen Einklangs gegenüber dem Gewirre der Dissonanzen, die das Kulturleben in so überreicher Fülle ausströmt, und die in der Brust des spezifisch modernen Künstlers so starke Resonanz finden, stärkere, als oft dem ephemeren Charakter dieser Erscheinungswelt gegenüber am Platze ist.

Oberländers illustrative Tätigkeit, sein Schaffen als Humorist, ist im Grunde ein fortwährendes, heimliches Vergleichen und Kontrastieren, aber es ist kein Abwägen, kein Fällen von Werturteilen.

Beginnen wir seine Art an Beispielen aus dem illustrativ-humoristischen Gebiete seines Schaffens zu erläutern, in dem sich alle Einzelzüge seines Wesens am engsten und kräftigsten zusammendrängen, um mit dem ganzen Reichtum dieser Natur allmählich immer vertrauter zu werden!

Da ist ein Duell auf moderne Stiefelspitzen, wie sie um die Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine geradezu dolchähnliche Zugespitztheit hatten.

Duell- und Modetorheit gaben also da den Stoff zu einem karikaturistischen Zyklus ab, der stürmisches Lachen entfesselt: Beim Publikum ohne weiteres und ohne Atempause. Für den feineren Betrachter, für den Kenner, behaupte ich, muß es vor dieser Schöpfung einen Augenblick geben, wo ihm das Lachen vergeht, ja wo ihm der Atem stockt.





Duell auf moderne Stiefelspitzen III

Verweilen wir bei diesem Augenblick, suchen wir, ihn zu erkennen.

Hier wäre in der Tat nichts weiter, als ein erheiterndes Zerrbild, wenn Oberländer in der Weise des unkünstlerischen, des handwerklichen Illustrators am Gegenständlichen hängen geblieben wäre, und uns einfach fünf verschiedene Posen dieser bizarren Beinfechter bis zum tragischen Ausgang des Gefechtes gezeigt hätte.

Allein innerhalb der zum Teil karikierten Proportionen, in denen Oberländer seine beiden Helden darstellt, ist alles, Modellierung der Formen, Charakteristik der Bewegungen und der Physiognomien mit der denkbar strengsten Sachlichkeit und psychologischen Echtheit durchgeführt, mit einer Sachlichkeit, zu der sich niemand die Zeit nehmen würde, dem es nur darum zu tun wäre, lachenden Mundes eine Pointe auszustoßen, einen flüchtigen, aus Laune und Augenblick geborenen Witz zum besten zu geben.

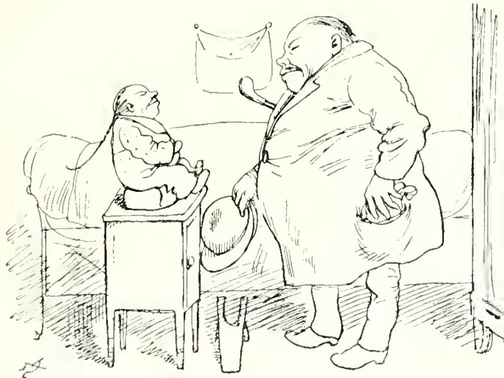
Bei solch alltäglichem Schnurrenspiel ist der Gebende wie der Nehmende nur mit dem Intellekte engagiert. Oberländer aber schenkt diesem armen Intellekte, der nun einmal von seiner Überlegenheit und ihrer Lachlust nicht lassen kann, die karikiert großen Köpfe und die übertriebenen Hüte seiner Fechter, wie man einem Kinde ein Spielzeug gibt. Er beschäftigt ihn mit diesem äußerlichen, witzblattmäßigen Apparat, um unterdessen unser Gefühl um so mächtiger zu rütteln. Er umfängt und täuscht es vollkommen durch die strikte Sachlichkeit und unerbittliche Psychologie seines Vortrages, so daß wir hier über das Sehen und Verstehen hinaus einer Suggestion, einem Miterleben des dargestellten Tragischen anheimfallen, diesen grotesken Kampf als eine Aufregung, seinen Höhepunkt, wo sich die Stiefelspitze des einen mit Wucht zwischen die beiden letzten Rippen des Gegners bohrt, als ein Schicksal empfinden und beim Betrachten des letzten Bildes vom eisigen Hauch des Todes selbst berührt werden. Stockt dann unser Atem vor dem grauenhaft natürlichen Ernst dieses Humors, so hat im letzten Moment, da wir vielleicht schon im Begriffe waren, Oberländer für einen „Satanisten“ zu erklären, unser Intellekt sich genug mit den großen Köpfen und Hüten beschäftigt: unsere Betrachterperson gewinnt wieder ihren ganzen Umfang, und wir lachen weiter.

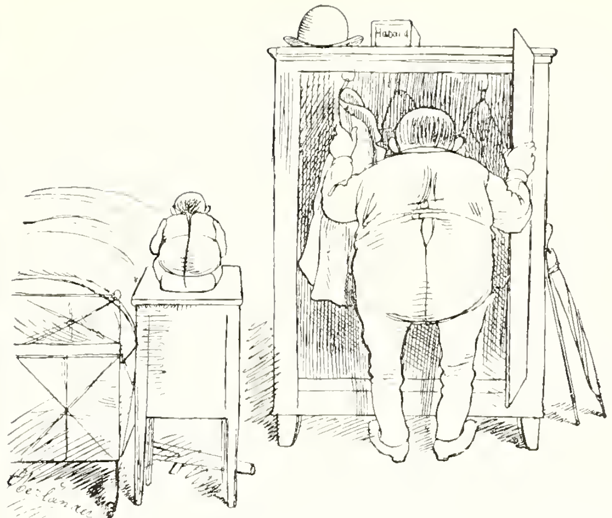
Freilich, trotz dieses Lachens ist es wahrscheinlich, daß uns die Erinnerung an die gesehenen Vorgänge nicht wie die an die Bilderfolge eines Witzblattes bleibt, sondern wie die Erinnerung an die Erlebnisse eines spukhaften Traumes. Der Humor, der hier zutage tritt, ist nichts weniger als harmlos, aber er ist noch weniger knallende, tendenziös-giftige Gesellschaftssatire, die so oft keiner rein künstlerischen Wirkung fähig ist, weil sie die tendenziöse, die weltliche Absicht nicht nur wie eine Etikette, sondern wie ein Plakat zur Schau trägt.

Oberländers Humor, das soll uns im Verlauf des Folgenden immer klarer werden, ist von jener Art, die sogar eines letzten Grauens Herr geworden ist, derselben, die uns vielleicht aus des unergründlichen Shakespeare Narrenszenen am vertrautesten ist.

Die Gründlinge im Parterre mögen zur bekannten

Frühling





Seelenverwandtschaft I

Szene des King Lear gelacht und nur gelacht haben, allein es steht zu vermuten, daß unter den Edelleuten der bevorzugteren Plätze auf der Bühne manchem das Herz erstarrte vor dem Abgrund grausiger Wahrheit. Freilich ist es ungewiß, ob einer unter ihnen dann jenseits dieses panischen Momentes sich wieder zum Lachen zurückgefunden, das selbst dieser schwere, von den Feuern der Gottheit gebrannte Humor, dieser Welthumor als Antwort erheischt.

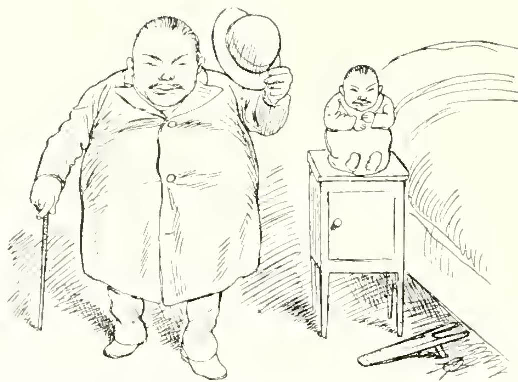
Psychologisch noch viel tiefer bohrend ist der Zyklus Seelenverwandtschaft. Diese vier Bildchen illustrieren nicht so sehr den lustigen Einfall, den sie veranschaulichen, als vielmehr ein Problem, das zum Unbewußten Oberländers in nahen Beziehungen steht, wie es überhaupt in allem Kunstschaffen seine Rolle spielt, bereit nach Art einer dunklen Naturkraft, sich bald schöpferisch, bald zerstörerisch zu betätigen. Seine künstlerische, im besonderen seine humoristische Bewältigung gibt den zeichnerischen Arbeiten Oberländers viel von ihrem geistigen Untersinn. Ich habe auf dieses Problem schon früher leise mit dem Schlagwort „Einfühlung" hingewiesen. Dem Rätselhaften des kunstschöpferischen Vorganges gegenüber ist dies Wort sicher eine Erklärung, die den Psychologen befriedigt, allein der Künstler in seinem machtvollen Beseelungstriebe widerspricht ihm. Er perhorresziert die Momente, in denen er sich als Träumer, als Einfühlender erkennt, als unfruchtbar. Er ist gerne in der Täuschung befangen, selber nicht mehr zu sein, als die Harfe, aus deren Saiten der Sturm des Lebens bunte Melodien lockt, nur zu erkennen und festzuhalten, was sich an den Dingen und in ihnen begibt.

Man könnte den Künstler als einen Menschen definieren, für den das, was Oberländer das „Seelische der Erscheinungen" nennt, kein dichterischer Ausdruck, sondern eine unumstößliche, von vornherein gegebene Überzeugung, ein sinnlicher Eindruck ist, gegen den keine intellektuelle Kontrolle auf die Dauer aufkommt.

Es liegt eine erhabene Einseitigkeit, ja im letzten Grunde eine erstaunliche Persönlichkeitslosigkeit im Wesen dieser Seher, dieser großen Persönlichkeiten, deren Seele so völlig aus ihnen herauszutreten und sich wie tausend ahnungsvolle Masken und bunte Schleier über die Dinge zu verbreiten vermag, daß in ihnen selbst, neben dem nachbildenden Können schier nichts bleibt, als jenes unfaßbare absolute Ich und sein Sehen, welches so an Übermenschliches gemahnt, wenn es erlebt wird, daß es der Inder als den Atman vergöttlichen mußte, um sich vor ihm in den Buddhismus zu retten.

In seinem Zyklus „Seelenverwandtschaft" stellt Oberländer Mensch und Ding einander gegenüber, diese alten Feinde, die in ewigen Fehden einander ihr Bestes abringen, sich ständig bedingend und sich ständig aneinander verändernd im Spiele zahlloser Wechselwirkungen.

Der Mensch ist hier das Urbild des behäbigen, ein wenig stumpfsinnigen Philisters. Das Ding tritt auf in der raffiniertesten Ausgestaltung, deren es fähig ist, um am Kontraste der Bearbeitung durch Menschenhand und Menschensinn sein rätselhaft





Seelenverwandtschaft II

dingliches Wesen noch deutlicher werden zu lassen: — als Puppe.

Im Zimmer jenes Bürgers sitzt auf dem Nachttisch ein Chinese aus Porzellan, und man weiß, wenn man Oberländers Bilderfolge betrachtet, nicht, ob er in dämonischer Beseeltheit die Züge des Zimmerbewohners angenommen, oder ob dieser sich seinerseits an der Physiognomie seines Chinesen versehen hat.

In letzterem Falle müßte er dazu die Jahre voll Leides und voll Arbeit gebraucht haben, die wir aus den Linien dieser humoristischen Zeichnung in der Tat leise zu uns sprechen hören, wenn wir fein genug sind, unsere Wahrnehmungen nicht unter einem groben „populären" Gelächter zu begraben.

Mensch und Ding, Objekt und Subjekt gleichen sich hier (Bild 2) auch von hinten in derselben unheimlichen Weise, wie (Bild 1) en profil und (Bild 2) en face. Die Wahrheit, daß beide im umfassenden Wesen des wahrhaftigsten Seins Eins sind, dringt mit bebender Gewißheit auf den Betrachter ein. Auf dem letzten Bilde des Zyklus sehen wir schließlich das dionysische Element des Rausches diese humoristisch - philosophische „Seelenverwandtschaft" krönen.

Oberländer wollte mit dieser Schöpfung nun gewiß nicht bewußt philosophieren. Er hätte dazu aufhören müssen, Künstler zu sein. Völlig unbewußt teilt sich seinem Schaffen dieses höhere, geistige Element mit, hinter welchem keinerlei begriffliche Spekulation, kein kompliziertes, philosophisches System steht, sondern ein unmittelbar aus der Lebenserfahrung gewonnenes, religiös-philosophisches Gefühl.

So schamhaft und diskret sein Ausdruck in Oberländers Schaffen ist, wenn wir seine Illustrationen durchblättern und nur einmal den richtigen Blick für dieses Element gewonnen haben, so erscheint es uns schließlich fast als der wesentliche, der herrschende Zug im Seelenleben dieses Künstlers.

Der Realismus der Darstellung trägt zu seinem deutlichen Hervortreten nur bei. Er bezeugt, daß auch die Metaphysik Oberländers kein Programm, keine absichtenvolle Predigt ist, sondern Erkenntnis des Herzens, die, aus dem Leben gewonnen, am Leben, an seinem greifbarst Wirklichen, Alltäglichen dargestellt wird.

Auch über sein Verhältnis zum Übersinnlichen und zur Philosophie spricht sich Oberländer selbst am deutlichsten aus. Die Sentenz, die wir hier zitieren, gibt den ganzen Oberländer. Wie sie am Kleinsten, am spaßhaft Alltäglichen eine große Wahrheit und Weisheit des Herzens ahnungsvoll deutlich macht, läßt sie uns tief in diese große Seele blicken, die alles in sich erlebt hat, die alles Erlebte draußen wiederfindet und alle die Gegensätze, die Dissonanzen dieses Chaos in einem beseligenden, heimlichen Wissen vereinigt fühlt.

„Die Erkenntnis Gottes.

Ich hab' einen Kanari, einen recht possierlichen Kerl. Meine Nase und meinen Bart liebt er zärtlich, meine Fingerspitzen haßt er, vom Ärmel meiner wollenen Joppe ist er entzückt, mein Strohhut aber erfüllt ihn mit Entsetzen. — Daß alle diese Dinge zu einer Person gehören, begreift er nicht. — Wenn



Sensationell. Wie wir vernehmen, ist es gelungen, das neue Heilverfahren gegen Diphtheritis auf die Dichteritis zu übertragen. Das von dem immunisierten Pegasus gewonnene Serum wurde, besonders bei vielen Patientinnen, bereits mit großem Erfolg angewendet.

die Weisen das Wesen Gottes zu erklären suchen, muß ich immer an meinen Kanari denken.“

Die große Reife und seelische Überlegenheit, die Resignation, die aus einem solchen Worte zu uns spricht, wird nicht leicht, nicht ohne Leiden gewonnen.

Der Künstler, der ihr Ausdruck verleiht, muß mehr sein als ein blinder, heißsporniger Kulturkritiker.

Man muß, um in dieser Weise das Wesen des Göttlichen zu erkennen, selber seiner in einem gewissen Maße teilhaftig sein, und das schließt jede polemisch-satirische Beengtheit aus.

Alles in diesem Sinne Negative spielt daher im Schaffen Oberländers nur eine untergeordnete, eine sekundäre Rolle. Jede Zeit und Menschentorheit, die in seine Sphäre tritt, erlebt durch seinen Humor ihre harmonische Auflösung.

Auch in jenen Fällen, die eine besondere Gruppe in Oberländers Schaffen bilden, wo die Feinfühligkeit des Meisters eine völlige humoristische Überwindung des Gegenstandes nicht zuließ, zieht sich Oberländer nur auf seinen Realismus zurück, ohne nach unten hin seine Grenze zu überschreiten, ohne in ein selbstquälerisches Unterstreichen des Negativen zu verfallen.

Es gibt im Leben eine letzte Dissonanz, der gegenüber auch der Humor machtlos ist und die künstlerisch auch nur konstatiert werden kann, wenn man sie nicht zur Selbstmordwaffe ausschleifen will. Es scheint mir keine bloß äußerliche, aus dem Gegenständlichen gewonnene Assoziation zu sein, wenn mich einzelne Oberländer-Illustrationen aus dieser Sphäre unwillkürlich an die Welt Ibsens erinnern.

Da ist z. B. der Pantoffelschütze, ein guter Mann, der nicht mehr auf die Jagd geht, weil das seiner Frau zu teuer ist.

Nun sitzt er die Sonntagnachmittage auf dem Jagdstuhl in der Stube, den Hund, einen vom Hausmeister geliehenen Pudel an der Leine, die Büchse gespannt und pirscht auf ein zahmes Kaninchen. Schießen darf er allerdings nicht.

Man denkt an die Bodenkammer in der „Wildente“, die Jagdgründe des alten Eckdal. Die Komik der Situation erliegt völlig dem unerbittlichen Realismus der Darstellung. Sie wird so glaubhaft, daß ihr seelischer Gehalt gerade durch die Trockenheit, mit der das höchst Unwahrscheinliche konstatiert wird, aufs stärkste hervortritt. Nur dieses Hervortreten, ja offenbarungsartige Hervorspringen des Untergründig-Seelischen ist das ausschlaggebende für die ästhetische Wirkung, die Sensation, die sich in eine besonders nach der Unlust- und Lustseite hin charakterisierte, in eine tragische oder komische Wirkung noch nicht unterschieden hat. Dies primär-sensationierende Element schwebte wohl auch Lessing vor, als er im November des Jahres 1756 an Nicolai schrieb:

„Ich bin jetzt von diesen meinen Grillen so eingenommen, daß ich, wenn ich eine dramatische Dichtkunst schreiben sollte, weitläufige Abhandlungen vom Mitleid und Lachen voranschicken würde. Ich würde beides sogar miteinander vergleichen, ich würde zeigen, daß das Weinen ebenso aus einer Vermischung der Traurigkeit und Freude als das Lachen aus einer Vermischung der Lust und Unlust entsteht; ich würde weisen, wie man das Lachen in Weinen verwandeln kann, wo man auf der einen Seite Lust zu Freude und auf der anderen Unlust zu Traurigkeit, in beständiger Vermischung anwachsen läßt: ich würde — Sie glauben nicht, was ich alles würde! – “

Gewiß ohne jede humoristische, aber voll der vorhin angedeuteten, primär-sensationierenden Wirkung ist auch das hier reproduzierte, derselben Sphäre angehörige Zeitbild: Rudi, die Stütze seiner Eltern.

Auch hier ist nicht so sehr im Gegenständlichen die Analogie mit Ibsen gerechtfertigt, es ist der Geist der Darstellung, der hier mehr schafft als zeichnerische Satire, derselbe Geist, der aus Ibsens „Gespenstern“ mehr machte als ein gesellschaftskritisches Schauspiel.

Dieser feinen Linie zwischen schärfstem Realismus und einem psychisch-persönlichen Elemente, welches wir weder als humoristisch noch als satirisch oder komisch bezeichnen können, weil es ganz ursprünglich und undifferenziert sensationell auf uns wirkt, begegnen wir in Oberländers Schaffen häufig. Hier scheint mir dasjenige Element seines Schaffens zu liegen, in welchem das Imponderabile, das letztlich Unerklärliche seiner Persönlichkeit den stärksten Ausdruck findet.

Näher ist uns Oberländer dann wieder, wo er uns phantastisch-traumhafte Stimmungen suggeriert. Er bedarf hierzu gar nicht der ausgesprochenen Traumdarstellung, wie er sie auf mehreren köstlichen Bildern bietet, von denen hier einige genannt seien: Traum eines Gymnasialabiturienten, Bd. 4; Traum eines Junggesellen, Bd. 10; Traum eines Studenten, Bd. 12.

Reproduziert von solchen Traumdarstellungen ist hier der aufregende Traum eines Kreistierarztes, der sich in der Silvesternacht für einen Tierkreisarzt hielt. Über dem Lachen ob der vis comica dieses Blattes lasse man sich nicht seine glänzend getroffene Traumstimmung entgehen. Auch im Savoyarden in Ostafrika finden wir diese Stimmung und hier trägt sie, ohne daß ihr besonderer Wert betont wäre, trefflich zur poëtischen Verklärung des harmlos-humoristischen Einfalles bei.

Diese Stimmung tritt oft ganz unabhängig vom



Der Savoyarde in Ostafrika. Ein Traumbild.



Aufregender Traum des Kreistierarztes Punschmuckl in der Sylvesternacht, als er sich für einen Tierkreisarzt hielt.

Sujet zutage. Unsere Reproduktion des Blattes Gewissenhafte Einhaltung der Arbeitszeit läßt vielleicht am deutlichsten erkennen, wie sie, wenn auch nicht in allen Fällen, zustande kommt. Urteilen wir hier ganz unbefangen nach dem ersten Eindruck, also etwa ohne aus dem Witztexte eine Erklärung der Szene gewonnen zu haben, wir würden diese Szene niemals als eine aus der Wirklichkeit gegriffene erkennen. Alle Elemente der Beleuchtung, der Bewegung, der räumlichen Anordnung wirken hier ausgesprochen traummäßig. Eine äußerste Vereinfachung verträgt sich vollkommen mit äußerst scharf unterscheidbaren Details. Der grüßende Herr im Hintergrunde ist seiner Bewegung nach typisch bis zur Groteske, aber er ist zugleich vollkommen individualisiert, ein ganz bestimmter Herr, eine Gestalt, die den Eindruck jener Traumgestalten erweckt, deren markantes Wesen noch nach dem Erwachen vor unseren Augen steht, deren Gebärde wir vielleicht im Straßengewühl suchen. Wenn wir ihr begegnen, erinnert sie uns dunkel an den Traum, wie an ein früheres Erleben.

Die leere Leblosigkeit in der Haltung der beiden Maurer im Vordergrunde hätte kein Künstler so geben können, der damit den Ausdruck eines ahnungsvoll Seelischen hätte geben wollen. So derb, so realistisch diese Gestalten sind, sie haben den Charakter von Visionen, dasselbe Befremdende, welches den Dingen eigen ist, auf die in dunkler Nacht plötzlich für den Bruchteil einer Sekunde ein überhelles Licht fällt.

Ist es nur die scharfe, die überscharfe Charakteristik des dargestellten Momentes, die dieser Zeichnung solche Qualitäten gibt? Diese Maurer warten bis es sieben Uhr schlägt, um dann mit ihrer Arbeit zu beginnen – oder um alsdann zu verschwinden wie ein Spuk. –

Noch deutlicher und stärker ist diese Stimmung in Zeichnungen, auf die wir hier nur hinweisen können.

Da findet man in Bd. 7 der Oberländeralbums die Mittanzende Dampfmaschine oder: Wie sich der Blitztoni eine Damenballtoilette mit elektrischen Glühlichtern vorstellt.

Allen Respekt vor der naiven Phantasie des Blitztoni – aber diese groteske Vision ermangelt nicht eines Elementes, welches weit, weit mehr hält, als die Unterschrift verspricht.

Hier stehen wir vor einem der vollkommensten Verdichtungspunkte der Oberländerschen Gesellschafts- und Kulturkritik, so fein aller Ernst dieser Schöpfung unter der spaßhaften Einkleidung versteckt ist.

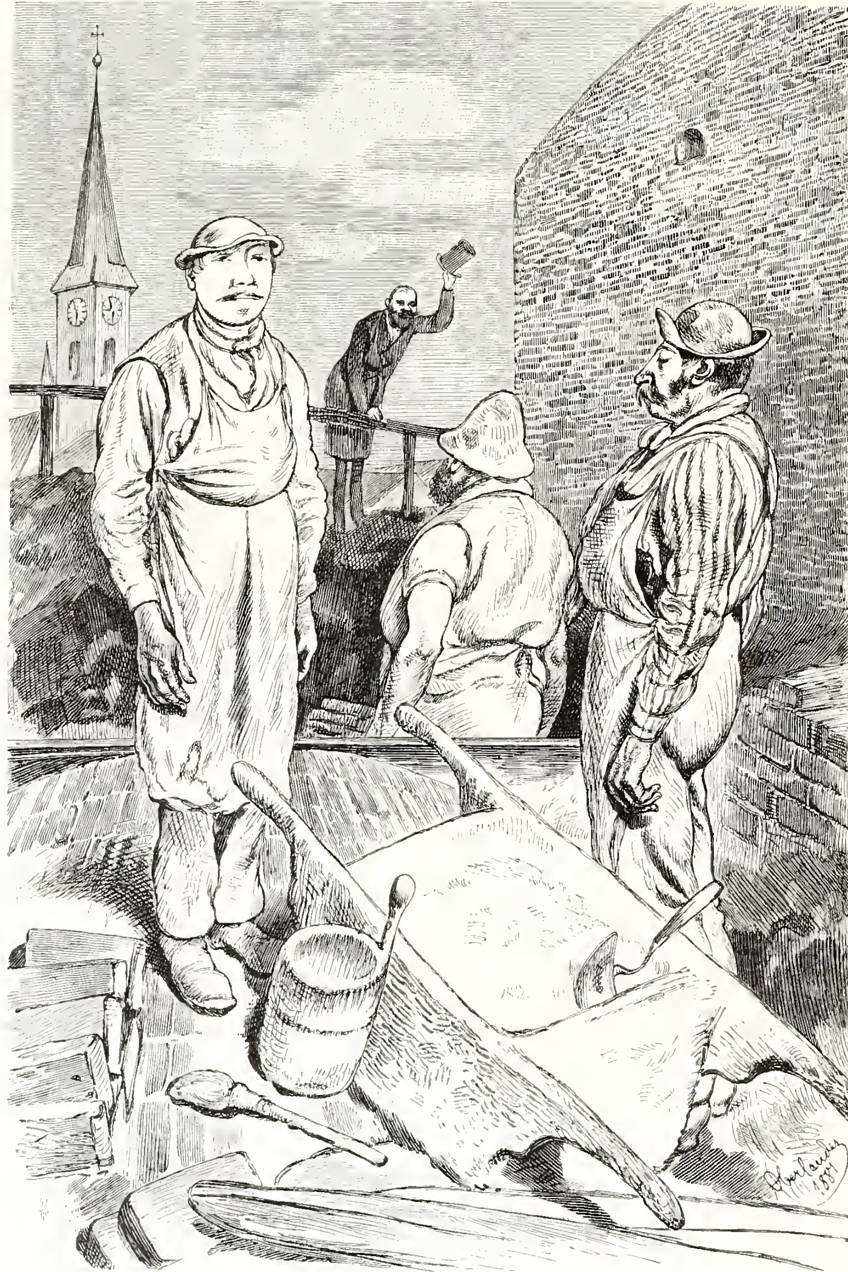
Man kann sich kaum eine stärkere Wirkung denken, als sie die Kontraste, die auf diesem Blatt vereinigt sind, bieten.

Die oberirdische, glänzende Festlichkeit dieses Ballsaales und der eleganten Gesellschaft, die ihn erfüllt, und das abenteuerlich Mechanische der Lokomobile und des Dynamos, die hier, von klobig-biederen Dienstmännern getragen, den Bewegungen eines einzeln tanzenden Paares folgen, um einer Damentoilette den ultraraffinierten Schmuck zu liefern.

In der großen, jovialen Sinnlosigkeit dieses Vorganges steckt für mein Empfinden tiefstes Künstlertum. Die Drähte, die von der Dynamomaschine zum Rücken der Tänzerin führen, die ehrfürchtig – oder ironisch? – entblößten Glatzen der beiden Träger des Dynamos – es gemahnt wie ein ahnungsvoller Hinweis auf zwei Welten, die Welt der Lust, des Glanzes und des Weibes und die Welt der Arbeit, des Kohlenstoffes, der Maschine. – Es ist, wenn man längere Zeit dieses Bild betrachtet, als speisten diese Drähte nicht nur die harmlosen Glühlichtchen einer Ballrobe, sondern als führten sie dieser fremdartig-prächtigen Tänzerin eine Kraft zu, welche auch die märchenhafte Undine an Stelle einer Seele besessen haben mag. Es ist, als habe die Maschine, als habe alles Unbeseelte, Anorganische, Mechanische, das sie uns mit ihrer bizarren, rußigen Dürftigkeit suggeriert, auf geheimnisvolle Weise diesen funkelnden, schönen, uns menschlich-nahen Organismus erschaffen. Aber der Adel dieses lichten Wesens ist unfrei und nicht losgelöst von seinem dunklen, mit allem Diabolischen verwandten Urgrund. Dieser fatale Mechanismus folgt den eleganten Tanzfiguren fast höhnisch. Sein Anblick in diesem Milieu wirkt fast grausam, fast quälend. Trotz der devoten Haltung dieser Dienstmänner hat das Blatt einen geheimen Brandgeruch, einen Duft von Revolution. Hier sind Zusammenhänge aufgedeckt, hier ist ein Vorhang zerrissen zwischen zwei Welten, die nichts voneinander wissen sollten.

Man befürchtet vor diesem Bilde unwillkürlich irgend eine Katastrophe, und die mit dieser bizarren Welt des Mechanischen und des Rohen zusammengehängte Frau gewinnt ungewollt eine symbolische Bedeutung, wie sie, auch inmitten realistischer Lebensfülle, z. B. Zola seiner Nanna gegeben hat, bewußt gegeben.

Auf dieselbe unbewußte Weise sind auch andere Schöpfungen Oberländers zu dem eigenartig traummäßigen Ausdruck gekommen, von dem ich hier handle. Auch jener phantomatische Nachtwächter, der 1 seinen Spieß in der Hand, seinen Hund hinter sich, ins Horn stößt; 2. aber seinen Hund in der Hand, sein Horn hinter sich in seinen Spieß stößt; dann 3. seinen Spieß hinter sich, sich selbst in der Hand, sein Horn in den Hund stößt, um zuletzt, sich selbst hinter sich, seinen Hund in der Hand, seinen



Gewissenhafte Einhaltung der Arbeitszeit.

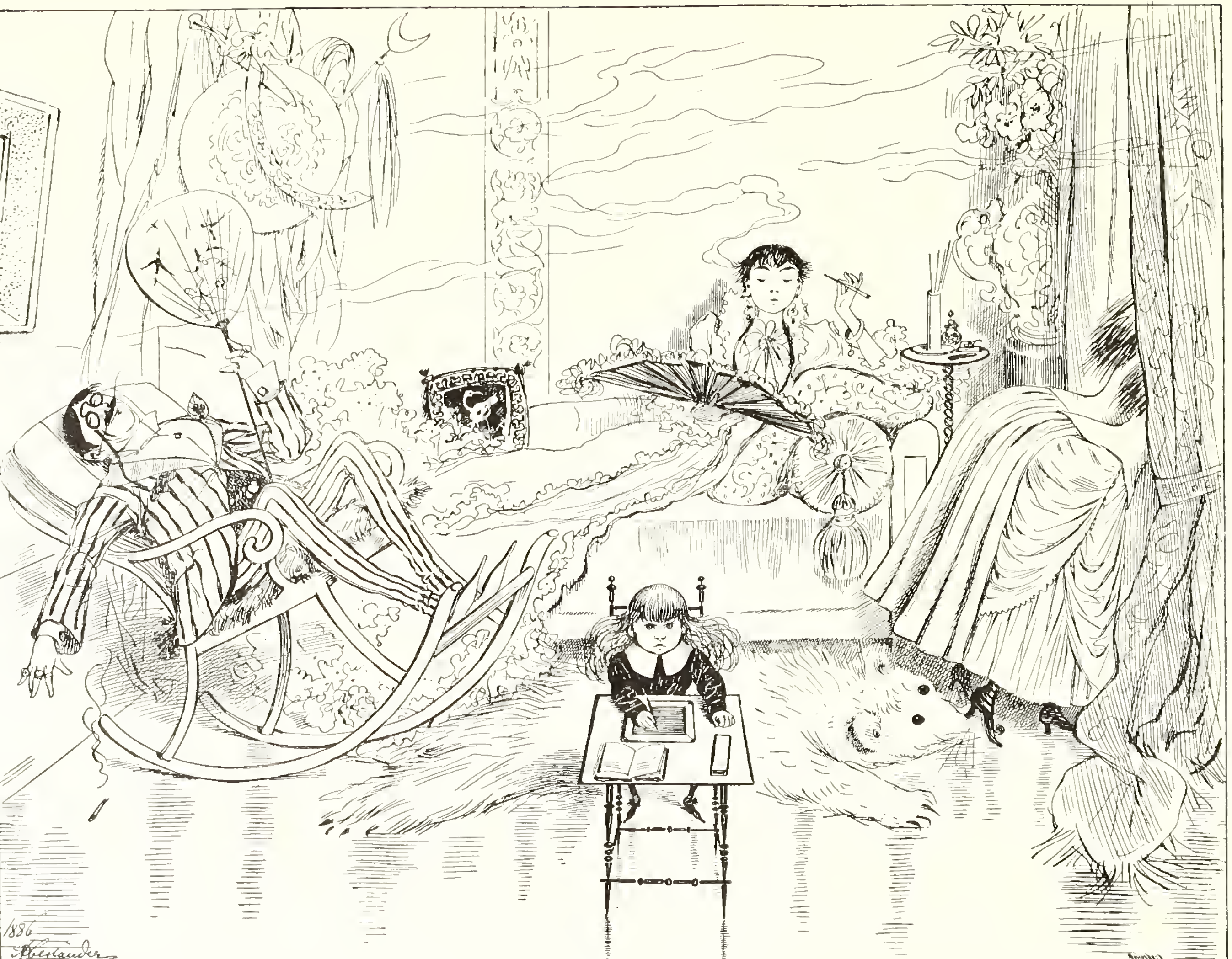
Herr (eine Minute vor 7 Uhr morgens): Sie entschuldigen, auf was warten Sie denn?
Maurer: Bis 's Sieben schlägt!



Dunkle Ahnung

Es schwindet des Tages Hitze,
Die Dreschmaschine verstummt;
Es ruhet der Wäscherin Bürste,
Und stille wird's auf dem Gut.

Mit ernstem Schritt durchschreitet
Der Schornsteinfeger den Hof . . . .
Zum Stalle eilen die Hühner –
Sie glauben – es nahe die Nacht.



Berechtigte Klage

Der kleine Walter: Der Papa tut den ganzen Tag nichts, die Mama tut nichts, die Schwestern tun nichts — nur gerade ich soll den ganzen Tag arbeiten!



Randzeichnung aus dem Schreibheft des kleinen Moritz: Beim Frühjahrsrennen, eine Kostümstudie

Spieß in sein Horn zu stoßen – auch dieser Mann, von welchem der Text sehr richtig sagt, die ganze Welt würde sich über ihn verwundern, ist nur ein Witz, ein harmloser Witz der „Fliegenden Blätter".

Und doch, hat man es je erlebt, daß ein grotesker Witz so erzählt wurde, daß uns gleich nach dem Lachen, welches für den ersten Eindruck quittierte, Schauer überrannen, wie sie von phantastischen Kunstwerken auszugehen pflegen, die uns das Wesen der Phantasie, das Todesgefährliche, das in ihrem Wesen beschlossen liegt, nahe bringen?

Gibt es in so eisig-hohen, jenseitsnahen Regionen, in die uns viele Oberländerzeichnungen empornötigen, noch – Witz? – Sind wir nicht gezwungen, dem Worte Humor, wenn wir es hier noch anwenden wollen, das Wort „Welt" voranzustellen, sei es auch nur, unsere Ehrfurcht zu bezeugen, wo eine ganz und gar befriedigende Erklärung nur vom brünstigen Schrei jedes Tieres und vom kühlen Allwissen Gottes zu erfahren wäre? Oberländer hat nicht nur das sachlich-sichere, vernünftig-umrissene und unserem Wesen verständlich modellierte Bild des Lebens in seine Schöpfungen gezwungen, sondern auch seine ganze bebende, zwischen dem Alltäglichen und Vertrauten vibrierende Dämonik. Ich verweise hier auf die Zeichnung Berechtigte Klage.

Der leere Prunk dieses Innenraumes und die bösartige Seelenlosigkeit der Menschen, die ihn bevölkern, beängstigt um so mehr, je zierlicher, feiner, raffinierter hier die darstellerischen Mittel sind, die der Zeichnung einen Stil verleihen, wie ihn später Aubrey Beardley konsequent herausarbeitete, um in seiner Sprache das Unsagbare auszudrücken, das in den alltäglichen Formen des Lebens um Stimme ringt.

In Bd. 6 des Oberländeralbums findet sich ein seltsamer Herr – wie der Witztext will, ein fader Salonlöwe – unter der schauerlich-lächerlichen, grimassenhaften Panoptikumpracht eines Makartbuketts und in Bd. 10, Seite 38, ein Mädchen in dem Alter, in welchem die erste Sinnlichkeit letztes Übersinnliches in der Menschenseele erwachen läßt. Hier sind mystische Werte, die um so stärker wirken, je weniger sie im Sinne jener Wirkung beabsichtigt wurden, je mehr sie unmittelbarer Wesensausdruck ihres Schöpfers sind.

Denn nichts von dieser Dämonie, dieser Mystik in Oberländers Schöpfungen ist literarische Pose oder gar pathologische Verstiegenheit. Es sind die

geheimnisvollen und lebhaften Spiele eines lebhaften, gesunden Blutes, wie sie in uns allen einmal ihr Wesen getrieben, ehe das Leben den von Natur so üppig und frei wuchernden Garten der Phantasie in strenge Beete abgeteilt.

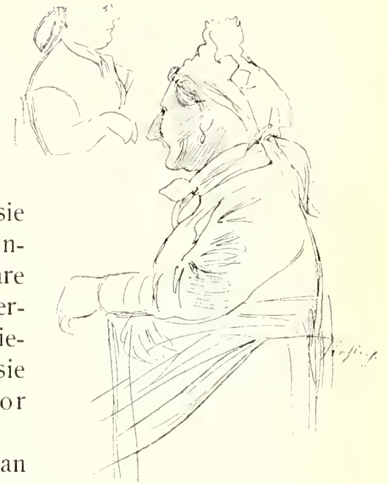
Aus aller Kultur, aus aller Besonnenheit kann der begnadete Künstler immer wieder die Tür zu dieser reizvollen Wildnis öffnen, sich in ihr ergehen und uns ihre Wunder zeigen.

Als Humorist nimmt er dem Leben nicht seinen Ernst, wenn er uns unsere steife, unsere hypochondrische Ernsthaftigkeit weglacht. Wo er sogar wie bei dem hier reproduzierten Blatte Dunkle Ahnung das phantastische Element bis zum Spukhaften steigert, da sind es nicht die Empfindungen komplizierter und böser Grenzzustände, die in uns wach werden, sondern Erinnerungen an das Empfindungsleben unserer Kindheit. Dies Blatt enthält psychisch nichts anderes, als was ein Kind empfinden könnte, es zeigt den Schornsteinfeger aus der Perspektive der Hühner und der Kinder, und doch gibt es damit zugleich die ganze geheimnisvolle Stimmung der nahenden Nacht. Es verkündet eine Wahrheit, die für halbe Naturen erschütternd und beschämend ist, die nämlich, daß die Reinheit, die Glückseligkeit und die Tiefe des kindlichen Empfindens bewahrt werden kann, allen Lebensstürmen zum Trotz.

Diese Wahrheit bildet auch den ernsthaften Kern in den humoristischen Randzeichnungen des kleinen Moritz. Das Zwingend-Künstlerische ist hier keineswegs die virtuose Unbeholfenheit der Darstellung, die Komik der Situation usw. Über all das würde man nur lachen, ohne an den Bildchen den innigen Gemütsanteil zu nehmen, den sie aufnötigen. Soviel herzliche Naivität im Schaffen eines Künstlers von höchstem Verständnis und schärfstem Blick für alle Schmerzen des Raffinements, der Kultur und der Überkultur muß eine ganz, ganz leise melancholisch gefärbte Freude in uns erwecken, denn wir alle sind fast stets in einem schmerzlichen Kampfe aufgeteilt, von dem diese siegesstarken Dokumente seelischer Ganzheit kaum zu wissen scheinen.



Wer wollte bei einem solchen Reichtum an Zwischennoten, an Nuancen Oberländers illustratives Schaffen auf eine Formel bringen? Es ist nicht nur dem Umfange des Inhaltlichen nach universal, das ganze Leben in seinen Typen widerspiegelnd, es hat auch die höhere, die psychische Universalität, die alle Einzelzüge eines reichen Gemüts- und Geisteslebens künstlerisch umfaßt, sie gleichsam in eine einheitliche Atmosphäre bringt, die wir oberflächlich charakterisieren, wenn wir sie Oberländers Humor nennen.



Nur wenn man dieses Wort in etwas bizarrer Weise wortwörtlich übersetzen wollte, käme man dem Rätsel näher.

Von einer Feuchtigkeit ist Oberländers Schaffen genährt, in sie sind seine Werke hinabgesenkt wie Wurzeln, die sie aufsaugen, sich in allen Kanälen und Zellen mit ihr füllen und sie verfeinern, vergeistigen. Dieser Humor ist Blut. Spiel des Blutes ist dieser Geist, desselben geheimnisvollen Blutes, das in uns allen wogt, das auf Schlachtfeldern verschwendet und von Leiden vergiftet wird. Hier rollt es in wundervoll-strömender Fülle durch einen begnadeten Organismus und überrascht uns mit unerhörten Verwandlungen. Sein ganzes Wesen spricht zu uns aus diesem Geiste, der sein Werk ist. Seine dumpfe, erdgeborene Schwere, sein Eisengehalt und der Kampf dieses martischen Prinzips mit der Feuerluft, die aus lichter Höhe zu ihm drang, um es von der Schwere zu befreien. Der Geist dieses Blutes spiegelt noch in dunklen Lichtern den Zorn wieder, den er empfand, als er erkannte, daß er dies Moment seines Ursprunges mit so viel Gemeinem, Menschlichem, ja mit dem Tiere teilte. Aber gerade diese Erkenntnis nicht in einseitigen, pessimistischen Stimmungen verhärten zu lassen, aus ihr nur charakteristische Züge eines Lebenswerkes, nicht aber den Charakter, die Grundnote eines Lebens zu gewinnen, dies ist die größte Eigenschaft großer Künstler, ihre eigentliche Kardinaltugend. Bei den wenigsten sehen wir sie so vollkommen wie bei Oberländer. Wo er Menschlich-Tierisches und Tierisch-Menschliches konstatiert, geschieht es stets vom neutralen Standpunkte des Genies, der höher ist, als alle weltanschaulichen Maßstäbe reichen, an den sich eine Tafel mit der Aufschrift „Pessimismus“ genau so wenig befestigen läßt, wie eine solche, auf welcher das schöne Wort „Optimismus“ zu lesen wäre. Auch hier schnaubt kein Haß und zischt keine satirische Geißel, ein Marterinstrument, das gewöhnlich dann erst geschwungen wird, wenn



Das Restaurant Carboni ist stets so leer, daß die Kellner, um nicht aus der Übung zu kommen, sich gegenseitig bedienen.



Rudi, die Stütze seiner Eltern

es schon die deutlichsten Blutspuren von den Seelenqualen dessen aufweist, der es handhabt. Das geheime Maß, die Schönheit der Oberländerschen Illustration macht sie zu dem, was sie ist, zu einem künstlerischen Lebenswerk. Es ist keine formale Schönheit, von welcher hier die Rede ist, sondern eine psychische, ja ethische Schönheit: Eine Idee, welche alle die Einzelzüge der Persönlichkeit in sich umfaßt und ausdrückt und so die Idee der Persönlichkeit selbst wird. Sie tritt im Schaffen eines Künstlers von der Art Oberländers gewiß in deutlichster Verkörperung vor uns hin, sie übt ihre starken Wirkungen aus, aber ihrem Wesen gegenüber ist unser Verstand in letztem Grunde ratlos. Auch das reichste, das lebendigste Kunstschaffen erklärt uns weder das Phänomen Kunst noch das Phänomen Welt.

Es ist aber, und damit knüpfen wir den Schluß dieser Betrachtung an Gedankengänge der Einleitung, keine Erklärung, die von der Kunst verlangt werden darf. Die Tröstung, die Kraftübertragung, die sie bietet, müssen wir hinnehmen einer gewissen Zwiespältigkeit zum Trotz, welche die neueste Lebensentwickelung in uns verursacht hat. Sie hat eine große Verfeinerung unseres Intellektes begünstigt, aber sie hat diesen isolierten und überreizten Intellekt mit sich selbst wie mit einem unheimlichen Doppelgänger eingesperrt. Dieser Intellekt tut dem Genie Unrecht, wenn er es nach seinem eigenen heillosen Bilde formen will, wenn er vergißt, daß die großen Kunstwerke, die wir verehren, nicht gemacht, sondern gelebt sind, daß sie nicht Gehirnfunktionen spiegeln, sondern die nervöse Essenz, die Kraft ganzer komplizierter Organismen ausstrahlen.

Die Kunst, dies kann man nirgends so gut erfahren als vor dem Werke Oberländers, projiziert eine Vielheit von Seelischem, umschlossen in einer Einheit, in einem Medium, das alle die persönlichen seelischen Einzelzüge untereinander verbindet und



Der Nachtwächter (Gemälde)



Schweineherde

(Bleistiftzeichnung)



Schweineherde

(Bleistiftzeichnung)



Schweineherde (Gemälde)



Heimkehr vom Markt (Gemälde)

zwischen ihnen vibriert wie der Äther zwischen den Weltkörpern und zwischen den Atomen. Was an ihr Vielheit, Sonderzug, was an ihr charakteristisch ist, unterliegt der Wandlung, der Entwickelung, der Steigerung. Ihre Einheit aber, ihr Wesentliches ist ewig, entwicklungslos und namenlos.

Mit ihrer Vielheit können wir uns auseinandersetzen wie mit Religionsbekenntnissen und mit Dogmen. Ihre Einheit aber verlangt Empfindung und Glauben, vom Künstler, vom Kunstbetrachter, vom Kunstgenießer in gleicher Weise.

Es gibt nur eine Kunst — allein es ist zugleich eine Tatsache, daß es heute eine moderne Kunst gibt, und der Eingang unserer Erörterung hat inter lineas manche Nuance zur Charakteristik spezifisch modernen Kunstempfindens zu geben versucht.

Sind die Kunst, die Kunst Oberländers und die der Moderne Gegensätze?

Hier müßte eine Parallele gezogen, hier müßte Oberländer mit einem spezifisch-modernen Künstler, der für einen solchen Vergleich in Betracht käme, konfrontiert werden. Dies vorzubereiten wurde bereits an früherer Stelle auf Th. Th. Heine angespielt. Man lese das, was dort vom Standpunkte eines einseitigen laudator temporis acti vorgebracht war, nach und ergänze es durch eine Stelle des früher erwähnten Essays von Ola Hansson, der damit einer zutreffenden, im Kerne richtigen Beobachtung für meine Erkenntnis wie für meine Kulturinstinkte eine falsche Anwendung gibt. Hansson charakterisiert dort den jüdischen Geist, um ihn im Gegensatz zu dem von dem Humoristen Oberländer vertretenen zu bringen und sagt: „Auf dem Gebiete der dichtenden Kunst spaltet sich die semitische Komik, reinlich und unorganisch, in Zynismus und Rührseligkeit. Beispiel: Heine. Seine Liebeslieder sind genau so unecht, wie seine gereimten Persiflagen unvermischte und gesteigerte Natur.“

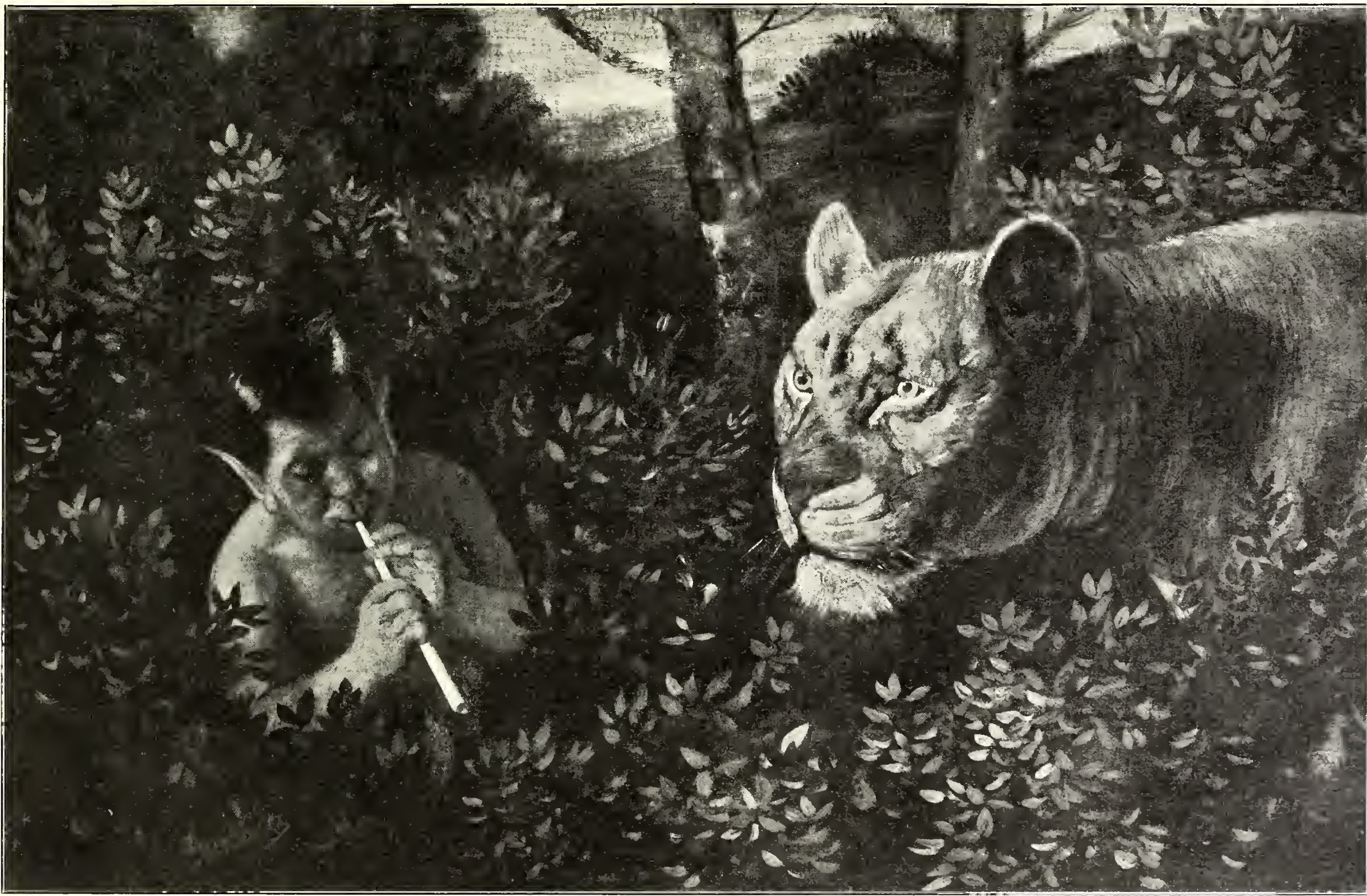
Die burleske Verkennung des Dichters, in dem Nietzsche ein europäisches Ereignis erblickte, interessiert uns hier nur beiläufig. Ola Hansson hätte zu dem für sein Thema näherliegenden Vergleich Th. Th. Heine—Oberländer greifen dürfen. Er hätte nämlich bei dem bildenden Künstler genau den gleichen klaffenden Zwiespalt, dieselbe Kluft entdeckt wie bei dem Dichter: Die Kluft „Rührseligkeit — Zynismus“. Ich erinnere nur an Heine's Zeichnung im Simplicissimus: Weihnachten auf einem Grabe.

Die Beobachtung Hanssons ist, wie gesagt, zutreffend. Jene Kluft besteht. Aber mit Worten wie Rührseligkeit und Zynismus ist ihr Wesen grob, parteiisch und verständnislos gekennzeichnet. Diese Schlagworte lassen wieder einmal die Ethik an unrichtiger Stelle zu Worte kommen, wo mit Fug nur konstatiert werden könnte, daß einem dionysisch-verzweiflungsvollen, einem selbstmörderischen Überschwang des Gefühlslebens, rasch die entsprechend heftigen Reaktionen folgen mit ihren Dokumenten einer oft schier rohen, vernichtenden Negation.

In der Dynamik des kunstschöpferischen Prozesses bedeutet das der älteren Kunst gegenüber ein Plus an unmittelbarer, auf einen Punkt, auf ein Werk konzentrierter Ekstase, ein Minus jedoch an Übergang, an Nuance.

Finden wir nun aber diese Diskrepanz, wenn man will, oder die gesteigerte Spannkraft mit ihren gesteigerten Anforderungen an die seelische Spannkraft der Kunstgenießenden nur bei Th. Th. Heine, nur bei Künstlern semitischer Rasse, oder ist nicht vielmehr gerade sie ein Hauptcharakteristikum dessen, was wir spezifisch-modernes künstlerisches Wesen nennen dürfen?

Charakterisiert dieser Ablauf des psychischen Lebens in Extremen den Juden, so hat diese Erscheinung bei ihm ihren Grund in nichts anderem als bei der Kunst unserer Zeit überhaupt. Denn in



Abend (Gemälde)



Flucht (Gemälde)

dieser Zeit der überwiegenden Vorherrschaft der ungeistigen, der materiellen Kategorien, in dieser Zeit des auf die Spitze getriebenen Daseinskampfes, der Maschine und der Nervosität ist der intellektuelle Mensch, zumal der geistig schöpferische, der Künstler, der es mit seiner Aufgabe ernst meint, der Masse und den aktuell Interessierten gegenüber in gar keiner anderen Lage, als der mittelalterliche Jude gegenüber der mittelalterlichen germanischen Volksgemeinschaft.

Das psychische Leben spezifisch-moderner Künstler ist in vielen Fällen das einer Kaste, die sich unter erschwerten Existenzbedingungen behaupten muß, und gerade das hier erörterte unvermittelte, grelle Hervorbrechen seelischer Extreme ist es, was dies Seelenleben gegen das nicht kräftigere oder höher geartete, aber breitere, ausatmendere, ruhigere der weniger reizsamen Früheren kennzeichnet.

So herb auch ein Oberländer zu Beginn seiner Laufbahn um seine Selbstbehauptung kämpfen mußte, die Zeit, aus der er sich erhob, war gegen den Hexensabbat der unseren voll klösterlicher Ruhe. Dieser Unterschied im Lebenstempo der Zeiten muß zur Erklärung einer Erscheinung von der ruhigen Ausgewogenheit Oberländers berücksichtigt werden.

Es scheint mir mehr als fraglich, ob sich aus der kulturellen Basis, die seit zwanzig Jahren etwa unserem künstlerischen Leben zugrunde liegt, eine spezifisch-moderne Künstlererscheinung erheben kann, welche Oberländer an Umfang und an Tragweite gleichkäme.

Gehaltvoller, prononzierter werden die einzelnen Werke der Neueren stets sein, sie werden immer mehr auf inhaltliche Universalität verzichten müssen, um sich die psychische Universalität zu wahren. Auch in einem scharfen Dualismus zwischen Gefühlsmäßig-positivem und Kritisch-negativem, wie bei Th. Th. Heine, kann sich diese psychische Universalität offenbaren.

Über das Verhältnis Oberländers zur Moderne wäre noch viel zu sagen, aber es soll hier der Eindruck von der Art des Meisters, den ich zu vermitteln suchte, nicht durch allgemeine Ausführungen abgeschwächt werden. Dokumentierte ich in diesem oder jenem Punkte modernes Empfinden, so ist schon durch meine Arbeit selbst zu der beregten Frage beigetragen.

Frischen wir also den Eindruck, den wir von Oberländers Schaffen erhalten haben, noch einmal auf, wenden wir uns zum Schlusse zu einem Schaffensgebiete unseres Meisters, das bisher nur gestreift wurde.

Auch als Maler ist Oberländer von größter zeichnerischer Strenge und voller Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Sachlichen der Erscheinungen.

Für ihn gehört die Farbe mit zu diesem Sachlichen hinzu, und so ist er kein Kolorist nach dem Sinne derjenigen, denen die Farbe vorwiegend ein Mittel zum Ausdruck persönlicher Empfindungen und Stimmungen ist.

So gibt auch sein ölmalerisches Werk nicht nur die Dinge oder nur den Künstler, sondern eine sehr feine Synthese aus beiden.

Besonders charakteristisch ist die hier abgebildete Schweineherde.

Hier ist eine jener Landschaften, wie wir sie an früherer Stelle zu kennzeichnen versuchten, wie sie uns nur Oberländer zu geben vermag.

Die Staffage dieses reizenden, seelenvollen Naturausschnittes wirkt durchaus nicht als Kontrast, ebensowenig, als die beiden Elemente als gleichwertige Eindrücke durch eine spezifisch-impressionistische Technik vereinheitlicht sind. Beiden Elementen des Bildes ist so völlig ihr Recht gelassen, daß der oberflächliche Beobachter vor diesem Werke fast eine humoristische Wirkung als beabsichtigt empfindet.

So sehr diese vollkommene Natürlichkeit, diese höchste Naivität, wo immer sie uns in der Kunst begegnet, Lustgefühl in uns erregt, so kann die Absicht des Künstlers mit einem solchen Werke doch eine ganz andere sein.

Die hier abgebildete Schweineherde, so einheitlich und selbständig sie dasteht, war denn auch für Oberländer nur Vorstudie zu einem umfassenderen Werke gewesen, zu einer Darstellung des Verlorenen Sohnes.

Dort tritt die koloristisch wundervoll diskret behandelte Stimmung eines Mondaufgangs hinzu und in der Darstellung der Titelperson kommt zu dem Realismus des Milieus, dadurch die symbolische Bedeutung vertiefend, die er im Rahmen der Legende hat, ein zarter, ernster Lyrizismus der Farbe.

Die Malerei wirkt hier nicht anders, als die bereichernde Instrumentation zu Melodien, die schon an und für sich höchste Kunst sind und den Hörer nichts weiter wünschen lassen.

Man brauchte übrigens kein farbiges Werk von Oberländer zu kennen. Schon die Behandlung seiner Illustrationen läßt ersehen, wie durch und durch Maler dieser Künstler ist, wie frei von den Einseitigkeiten eines spezifischen Zeichnertumes, dem außer denjenigen der Linie keine weiteren Wirkungen zu Gebote stehen. Mit wie geringen und dabei doch immer das Letzte aussprechenden Mitteln ist da Licht und Luft behandelt, wie durch und durch malerisch ist diese Zeichnung überall dort, so sie nicht mit Bewußtsein auf eine spezielle Linienwirkung ausgeht.



Amors Sieg (Gemälde)

Die Beherrschung aller Ausdrucksmittel zur Darstellung eines universalen, geistigen und seelischen Wollens charakterisiert die Künstler dieser höchsten Art.

Zeichnung und Malerei, reinkünstlerische und bedarfskünstlerische Elemente, alle Unterscheidungen, welche die Grenzen minder umfassender Persönlichkeiten bestimmen helfen, werden hier hinfällig.

Auch alles, was uns Oberländer als Maler bietet, ist in erster Linie immer Oberländer, in zweiter erst Malerei — nie aber Malerei im Sinne irgend eines historischen oder aktuellen Schemas von malerischem Wesen. Nebeneinander bestehen da Werke, wie der hier abgebildete Nachtwächter — wer Künster-Individualitäten untereinander zu vergleichen liebt, kann hier ebensogut an Moritz von Schwind wie an modernste, letzte Kultur des malerischen Sehens denken, — und Werke, wie Amors Sieg und Flucht, die der Kunstbetrachter nur mit denselben Dithyramben kommentieren könnte, die heute vor dem Schaffen Hans Thomas üblich geworden sind.

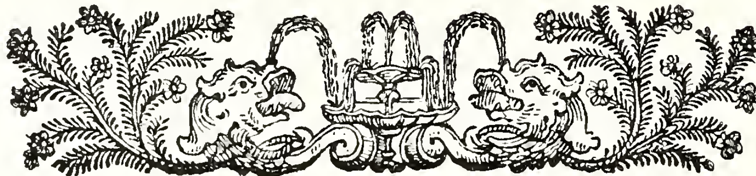
Allein der Zweck dieser Schrift ist nicht der einer Lobrede. Sie sollte nur Verständnis für einen Künstler vermitteln helfen, der heute hinter manchem Minderbedeutenden an Anerkennung zurücksteht.

Denn Oberländer ist nicht anerkannt, wenn man seiner Bedeutung als humoristischer Zeichner gerecht wird, ihn nur in Verbindung mit den „Fliegenden Blättern“ nennt. Er ist noch weniger gewürdigt, wenn man ihn „auch als Maler“ gelten läßt.

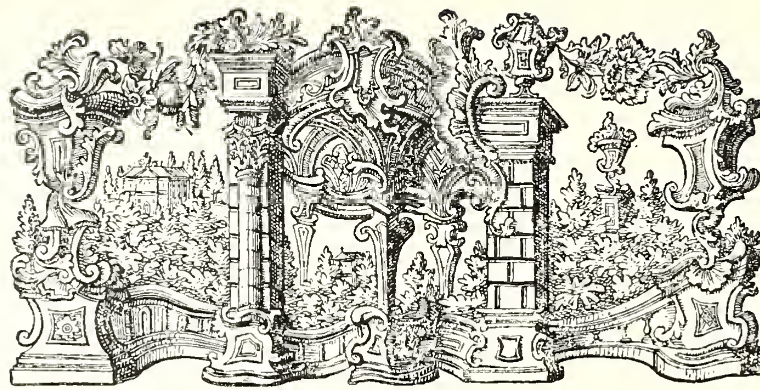
Beide Zweige seines Kunstschaffens erwachsen aus einem und demselben bildnerischen Ingenium, das sie beide gleichmäßig ernährt und erhält.

Überall und nirgends ist hier die „persönliche Note“, wie sie für die oberflächliche Betrachtung so oft ein Freibrief der Bedeutung ist.

Verteilt auf viele Formen, auf zahllose Einfälle ist hier jenes Essentielle, dessen Besitz an sich doch im Grunde dem Besitzer nicht mehr bezeugt, als seine Begabung, sein Künstlertum schlechthin. Erst wo diese Begabung — diese Selbstverständlichkeit — einer Differenzierung durch die besonderen Momente eines persönlichen Kunstwillens unterliegt, ergeben sich die fruchtbaren Projektionen eines Menschen auf seine Zeit. Dort erst ist der Künstler mehr, als Sprachrohr und Werkzeug dunkler Kräfte. Als Kraft tritt er mit Kräften in Wechselwirkung und aus dem Kampfe erhebt sich hier wie überall der Wert.



Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



Otto Julius Bierbaum schreibt über das Buch im Literarischen Echo:

Es ist ein entzückendes Gewinde, mit vielem Geschmack zusammengestellt, das Arno Holz uns aus Urgroßmutters Garten mitgebracht hat, eine Anthologie, in der wir etwas wie eine lyrische Essenz des deutschen Rokoko vor uns haben. Nur die allzu geilen Triebe sind weggelassen, denn, wenn zwar der Herr Staatsanwalt auch eine Urgroßmutter gehabt hat, die in puncto puncti unzimperlich dachte, — er hat die moderne Pflicht, um so zimperlicher darüber zu denken. — Alles in allem: äußerlich wie innerlich ein reizendes Buch, dem man die größte Verbreitung wünschen darf.

Die munteren und kunstvollen Verse, die es enthält, stammen aus der Zeit, in der man in Deutschland der lyrischen Kunst allgemeinere Anteilnahme entgegenbrachte, als es auch heute noch der Fall ist, wo Sinn und Neigung für die Kunst des Verses ja erfreulicherweise wieder im Erstarken sind. Liest man diese Lieder, so fällt einem sofort auf, wie einheitlich sie im Stil sind, so verschieden die Begabung ihrer Dichter auch hinsichtlich ihrer Weite und Tiefe war. Das Genie des jungen Goethe bediente sich damals einer Form, die sich nicht wesentlich von der unterschied, in der eine große Anzahl sehr viel kleinerer Talente sich äußerte. Das Niveau des Durchschnittes war erstaunlich hoch, aber das Bestreben, sich noch über dies Niveau sonderlich wegzuheben, vermißt man.

Diese Dichter fühlten sich wohl in dieser Form, die sie ganz beherrschten, und die vollkommen geeignet erschien, auszudrücken, was damals Lyriker ausdrücken wollten. Das waren nun freilich keine dunklen Geheimlehren aus den tiefstiefsten Untergründen der Seele, keine „Offenbarungen“, wie deren heute manch einer zu verschleißen glaubt, wenn er sich nur offenbar mit sich selber im Unreinen befindet und daher in der Hauptsache Trübes und Trübseliges produziert, sondern es waren recht lockere Dinge, — die aber bebändert und beblümt, von Seide rauschend und mit seidenen Locken wehend, wenn sie nicht hoch toupiert und gepudert waren.

In unseren Literaturgeschichten wird das wunderlicherweise oft — Unnatur genannt. Weil ja auch Mozart so schrecklich unnatürlich war, — und weil wir um so viel natürlicher sind, da wir keine Perücken aufhaben. — Du lieber Gott! Wie wenn Puder unnatürlicher machte als der Bovistſtaub psychologischer Vertracktheiten und die Moderwolken einer Sentimentalität, die, so scheint es, glauben machen möchte, der Mensch werde in der Homunkelretorte gekocht.

Die Lyriker des Rokoko dachten unter der Perücke recht resolut natürlich, aber sie sagten, was sie dachten, in einer kunstvollen Form. —

Gewiß: diese Gedichte sind gar nicht „bedeutend“, — aber: sind es nicht sehr hübsche Gedichte? Haben sie nicht einen reizenden Fluß, bewegte Laune, — Leben? Ist nicht — Kultur in ihnen? Und ist das wenig? Ist das weniger als das Würgen um Originalität?

Und doch, wir wissen es, folgte auf diese Kunst der Sturm und Drang, und auch Goethe gehörte zu ihm. Beweist das aber etwas gegen die Kunst? — Solche Reaktionen sind nötig zur Auffrischung der künstlerischen Gesundheit, aber Kuren werden nicht um ihrer selbst willen gemacht, und nur unheilbar Kranke hören nicht auf, an sich herum zu kurieren. Goethe hat sich sehr bald so gesund gefühlt, daß er mit frischen Kräften zur großen Kunst des Liedes zurückgekehrt ist, und diese hat ihn die „galante Zeit“ gelehrt.



